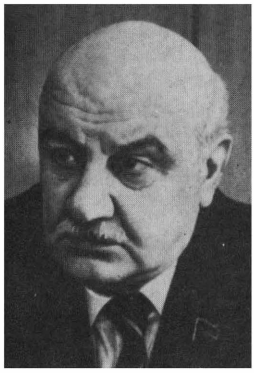
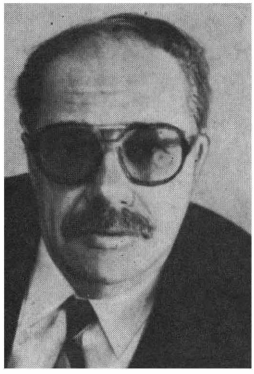
ISSN 0130-6405

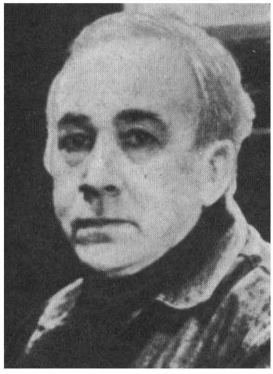
Искусство КИНО

8 1982

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ 1982 года







Лев Кулиджанов, Анатолий Гребнев, Борис Добродеев, Вадим Юсов, Венцеслав Кисев (НРБ), Рената Блюме (ГДР) — за телевизионный художественный фильм «Карл Маркс. Молодые годы»

Искусство кино

1982
8

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Кадр из фильма; Рената Блюме и Венцеслав Кисев в фильме «Карл Маркс. Молодые годы» (режиссер Л. Кулиджанов. Киностудия имени М. Горького — ДЕФА, ГДР)

На 4-й стр. обложки
Анатолий Солоницын; Петр Колбасин; Олег Борисов в фильме «Остановился поезд» (режиссер В. Абдрашитов. «Мосфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

3
Высокая и обязывающая миссия
Сергей Герасимов 5
Предназначение творчества
Решения партии — в жизнь
14
Евгений Габрилович Живое древо
20
Расим Оджагов Близость к герою
26
Константин Степанков Постигать современность
32
Юрий Озеров Годы поисков и свершений
37
Игорь Григорьев Лицом к человеку
44
Аркадий Сиренко Мера ответственности
Современность и экран
48
Александр Караганов По пути, указанному партией
61
М. Зараев Ресурсы личности
Новые фильмы
77
И. Дубровина В зеркале частной жизни
86
Юрий Щербак Сопричастность истории
Кино и зритель
94
О советском человеке, о советском народе
Портреты
106
Армен Медведев Размышляя о героях Вячеслава Тихонова
Теория и история
128
И. Лисаковский Наш метод — наши возможности
136
Е. Левин Время эпоса
Беседы за рабочим столом
153
Вадим Абдрашитов — Александр Миндадзе Общий язык
Сценарий
169
З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе Один день и вся жизнь
192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

To Realize the Decisions of the CPSU

High and Obliging Mission (p. 3)

Sergey Gerasimov — Destination of an Art (p. 5)

Yevgeny Gabrilovich — Living Tree (p. 14)

Rasim Odzagov — Closeness to the Heroe (p. 20)

Konstantin Stepankov — To Understand Today's Life (p 26)

Yury Ozerov — The Years of Search and Achievements (p. 32)

Igor Grigoryev — To Face a Man (p. 37)

Arkady Sirenko — Measure of Responcibility (p. 44)

Articles by Soviet cinematographers devoted to the 10th anniversary of Decree of the CPSU "About the Measures Directed Towards the Further Development of the Soviet Cinematography"

The Time and the Screen

Alexander Karaganov — On the Way Shown by Party (p. 48)
Notes on the most important problems of Soviet cinema of the last decade

Mikhail Zarayev — Resources of Personality (p 61)
Notes on economic theme of documentary and science-fiction screen

New Films

Izabella Dubrovina — In the Mirror of Private Life (p. 77)
Review of the film "The Private Life" ("Mosfilm", 1982)

Yury Shcherbak — Connecting with History (p. 86)
Review of the film "Jaroslav the Wise" (Dovzhenko Film Studio, 1981)

Film and Spectator

About Soviet Man, about Soviet People (p. 94)
Survey of the letters by spectators of film-epopees "The Ireat Patriotic War" and "The Dearest of All"

Portraits

Armen Medvedev — Thinking of Heroes of Vyacheslav Tikhonov (p. 106)
Profile of prominent Soviet actor Vyacheslav Tikhonov

Theory and History

Igor Lisakovsky — Our Method — Our Possibilities (p. 128)
Article on actual problems of socialist realizm

Yefim Levin — Time of Epos (p. 136)
Notes on traditions of heroical epos in Soviet Cinema

Talks at the Working Table

Vadim Abdrashitov — Alexander Mindadze — Common Language (p. 153)
Peter Shepotinnik's talk with film director Vadim Abdrashitov and scriptwriter Alexander Mindadze

Script

Zaira Arsenishvili Lana Gogoberidze — One Day and the Whole Life (p. 169)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.05 82.
Подп. к печати 15.07.82. А 03731
формат бумаги 70×90 1/60.
печ. л. 12, 12, усл. печ. л. 14, 18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1233
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед.

Из постановления ЦК КПСС
«О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

Высокая и обязывающая миссия

С самых первых шагов своего становления и развития советское киноискусство ощущает постоянную поддержку, вдохновляющую заботу партии. Роль партии в развитии социалистического кинематографа, который утвердил себя как важный фактор формирования мировоззрения советского человека, завоевал высокий авторитет и признание во всем мире, поистине огромна. Ясные, точные оценки состояния кинематографического дела, широкий охват проблем, актуальных для современного киноискусства, мудрый взгляд в будущее, определяющий перспективы движения кинематографа, — всегда помогали и помогают деятелям кино глубже осознать серьезность задач, выдвинутых временем, работать целеустремленно, плодотворно.

В августе 1972 года было опубликовано постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Подчеркнув «возросшее значение советской кинематографии в деле коммунистического строительства», отметив важные завоевания и успехи советского кино, Центральный Комитет КПСС обратил внимание на то, что «имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно». Постановление указало на ряд существенных просчетов в работе кинематографистов и выдвинуло широкую конструктивную программу, направленную на максимальное укрепление связей киноискусства с жизнью, усиление его идейно-художественной действенности.

Партийный документ был принят, когда страна вступила в новый этап коммунистического строительства — в период развитого социализма. В период, когда партия на своих съездах и пленумах Центрального Комитета прочертила генеральную линию на более глубокий поворот народного хозяйства к многообразным задачам, связанным с повышением благосостояния народа, на решительный переход к преимущественно интенсивным факторам экономического роста, тесно взаимосвязанным с социально-

политическим и духовным прогрессом общества. В период, отмеченный новыми мирными инициативами Советского Союза на международной арене, упорной и настойчивой борьбой Коммунистической партии за мир, разрядку, предотвращение ядерной катастрофы.

Спустя десятилетие особенно отчетливо видно, какое огромное значение придавала партия роли кино в решении исторических задач, вставших перед нашей страной на этом новом этапе ее развития. Вот почему постановление ЦК КПСС ориентировало киноискусство на углубленное исследование важнейших проблем эпохи, сущностных черт духовного бытия советского человека, на истинно художественное отображение созидательного труда народа, многообразных достижений общества социализма.

Воодушевленные заботой партии, деятели советского кино сверяли свой творческий компас со строками партийных постановлений «О дальнейшем развитии советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью», «О дальнейшем улучшении идеологической и политико-воспитательной работы», с разделами Отчетных докладов ЦК КПСС на XXIV, XXV, XXVI съездах Коммунистической партии Советского Союза, в которых нашли свое отражение вопросы развития литературы и искусства. И принципиальным итогом пути, пройденного нашим кинематографом за минувшее десятилетие, явился решительный поворот мастеров экрана к современности к освоению тем, связанных с актуальными вопросами — политическими, социальными, экономическими, нравственными — нашей эпохи. В произведениях, завоевавших всенародное признание, вызвавших интерес многомиллионной зрительской аудитории получили реальное воплощение указания о том, что «в советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворение в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Фильмы так называемой «производственной темы», обнаруживающие глубокую внутреннюю связь трудовой деятельности советских людей с их высокими нравственными принципами, произведения о Великой Отечественной войне, восславившие подвиг советского народа и давшие молодому поколению пример беззаветной преданности Родине, ленты, раскрывающие морально-нравственные искания современников, особо отметил в Отчетном докладе на XXV съезде партии Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. А в Отчетном докладе XXVI съезду КПСС Л. И. Брежнев подчеркнул: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество... И нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Возросла также социальная и политическая активность художников кино, борющихся своим искусством за решение одной из самых животрепещущих проблем века — отвратить угрозу ядерной войны, сохранить мир на планете.

Дальнейшие шаги предприняты и предпринимаются ныне в свете недавнего постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» по развитию детского и юношеского кинематографа, воспитанию средствами кино молодого поколения, способного «приумножать завоевания социализма, героические достижения партии и народа...» Этот партийный документ, основанный на глубоком и страстном анализе состояния дел в одной из наиболее важных сфер кинотворчества, стал фактором дальнейшего обогащения выдвинутой десять лет назад программы активного участия кинематографа в коммунистическом строительстве.

За прошедшее десятилетие наш кинематограф заметно обогатил свою творческую палитру. В стремлении выполнить требование партии выпускать идейно-содержательные произведения высокого качества мастера экрана активизировали поиски художественных средств и форм, способных сделать их фильмы по-настоящему интересными, увлекательными для зрителя. Забота о соответствии высоким эстетическим критериям сопутствовала исканиям во всех видах и жанрах киноискусства.

С удовлетворением констатируя большую, напряженную работу, проделанную за десятилетие по реализации намеченной постановлением ЦК КПСС перспективной программы развития советской кинематографии, нельзя не видеть также и еще недостаточно освоенные тематические и жанровые пространства, те просчеты и схематичные, художественно неубедительные решения, которые оказываются преградой на пути фильма к зрителю. Взыскательное, самокритичное отношение кинематографистов к своему труду, глубокая заинтересованность в его высокой идейно-творческой производительности — непременное условие совершенствования советского киноискусства.

Десятилетие со дня выхода постановления ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советской кинематографии» отмечается в разгар подготовки страны к 60-летию образования СССР — празднику дружбы и интернациональной сплоченности всех народов нашего многонационального государства. Тем более знаменательны прозвучавшие на последнем партийном форуме слова Л. И. Брежнева о новой приливной волне, которая поднимается сейчас в советском искусстве, в том числе и в кинематографе, во всех наших республиках. Заботой о том, чтобы сделать этот творческий прилив еще более внушительным, мощным, благодарностью партии за проявленное доверие к художникам пронизаны публикуемые ниже выступления мастеров кино.

Сергей Герасимов

Предназначение творчества

Десять лет назад Центральный Комитет партии принял постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Это было для нашего искусства экрана, более того — для всей художественной культуры событием, причем событием значения стратегического. Сочетая широту охвата проблем с их конкретным, глубоким и трезвым анализом, постановление дало конкретные указания и рекомендации, что нужно сделать, чтобы кинематограф мог в полную силу выполнять свое высокое предназначение в глобальной работе по строительству нового общества.

Сейчас, десять лет спустя, с еще большей, чем раньше, отчетливостью видишь, сколь мудрым и своевременным был этот партийный документ. Он, по сути дела, определил комплексную и долговременную программу деятельности советского кино, которая получила дальнейшее уточнение и развитие в партийных постановлениях, посвященных идеологической работе, воспитанию творческой смены, кинематографу для детей и подростков, в прямых обращениях к нам, кинематографистам, Леонида Ильича Брежнева.

Тут хочу подчеркнуть прежде всего, что постановление о кино следует рассматривать в контексте таких основополагающих идеологических документов, как материалы партийных форумов. В докладах Л. И. Брежнева на XXIII, XXIV, а затем и на XXV, XXVI съездах КПСС подверглось системному научному исследованию все множество проблем современной действительности, где экономика, равно как ход научно-технической революции, формирует уровень бытия, а идеология и культура определяют его социальную суть и историческое предназначение.

Кинематограф как составная часть культуры определенным образом связан и с идеоло-

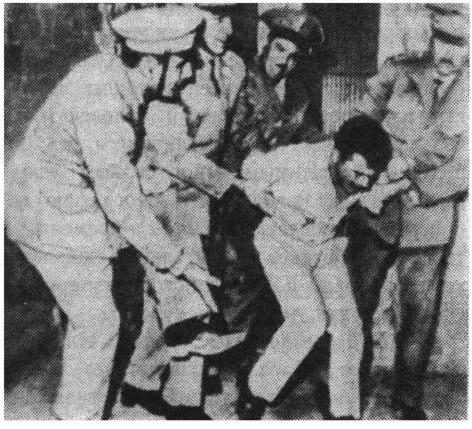
«Язык животных»
«Думают ли животные?»

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1972

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1973

«Зима и весна сорок пятого»

«Невестка»



ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1974

«Склероз совести»
«Ночь над Китаем»
«Тревожная хроника»

«Чудак из 5-го «Б»

гией, и с политикой, и с экономикой, и с моральным климатом общества, и — впрямую — с богатством его духовного мира. Отсюда и берут начало те критерии, с которыми мы обязаны подходить к оценке работы киноискусства.

Десятилетие — срок немалый не только для жизни каждого из нас, но — в нашу эпоху — и для жизни народа, человечества. Как развивался в этот период советский кинематограф, осуществляя решения партии? На какие рубежи мы вышли? О каких предварительных итогах можем говорить и размышлять, имея в виду дальнейший путь, дальнейшее движение?

Партия последовательно ориентировала нас на то, что главная движущая сила художественной культуры — сама наша бурлящая действительность, что «...жить интересами народа, делить с ним радости и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства» (Л. И. Брежнев).

Самая важная черта истекших десяти лет в том, что развитие искусства все теснее оказывалось сцеплено с ходом самой жизни. Благодаря этому кинематограф вошел в новые пласты бытия, в незатронутые или мало исследованные до того сферы и проблемы действительности. В советском кино происходил и происходит новый процесс — процесс его актуализации.

Мы живем с сознанием своей кровной причастности к грандиозным, решающим для человечества делам. И прежде всего — к главной заботе нашей партии, нашего народа: устранить опасность самоубийственной ядерной катастрофы, что нависла над человечеством, сберечь мир. Здесь не может быть бездеятельных или равнодушных, ибо «мир — не дар с неба, его сохранение и упрочение требуют повседневной и трудной борьбы» (Л. И. Брежнев).

Наша страна решает проблемы, от которых, в сущности, зависит будущее цивилизации, завтра и послезавтра всего мира. И кинематограф наш ныне — в гуще жизни, современность во всех ее аспектах — главный участок его деятельности.

Для киноискусства 70-х — начала 80-х годов характерен глубокий подход к современной тематике. В своих работах, во всяком случае, в лучших из них советские кинематографисты рассматривают действительность не в случайных, преходящих чертах, не в тех или иных поверхностных ее приметах, они стремятся показать на экране человека во времени.

Я усматриваю несомненную закономерность в том, что анализ социальной и экономической политики партии в докладах ЦК съездам всегда сопровождается анализом духовного развития — и общества, и личности. Ведь богатство личности в конечном счете — следствие успехов в экономике и культуре и одновременно условие новых продвижений по избранной нами дороге. Вот почему кинематографическое постижение эпохи не может быть полноценным вне раскрытия всей глубины и сложности взаимоотношений ее и человека. Образ человека лишь тогда становится на экране подлинно объемным, многомерным личностно и социально, когда в его биографию входит биография общества. Образ времени лишь тогда приобретает убедительную жизненность, когда вбирает в себя многообразие человеческих действий, мыслей и чувств...

На XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев заявил: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». В словах этих — не просто высокая оценка работы художников. В них сжато и емко определен новый уровень социальной активности, достигнутый нашим искусством в его движении: оно не только отражает и исследует процессы и явления действительности, но способно реально воздействовать на них.

Взаимосвязанность времени и человека как раз и стала внутренней темой таких современных фильмов, как «Премия», «Прошу слова», «Несколько интервью по личным вопросам», «Твой сын, земля», «Особо важное задание», четырехсерийная эпопея «Вкус хлеба». А их главные герои, люди несхожих характеров, разного жизненного опыта, разных национальностей и профессий, несут в себе мощный заряд

активного отношения к жизни, неуемность в работе, высокий духовный потенциал, острое чувство справедливости. Именно с этими устремлениями брался я за постановку таких своих картин, как «У озера», «Любить человека», «Дочки-матери», желая разобраться в нравственном мире современника, показать всю важность воспитания в нем тех свойств д у х о в н о с т и, без которых не мыслишь передового человека наших дней.

Искусство во всех своих ипостасях, в том числе и в плане проблемно-тематическом, развивается неравномерно. Общество в своих ожиданиях вызывает к жизни, выдвигает на первый план то один, то другой узел тем. Так в 70-е годы заново открылась так называемая «производственная тема». На экране появилась уже упоминавшаяся, в определенном смысле ставшая классической «Премия», вслед за нею — «Старые стены», «Здесь наш дом», «Самый жаркий месяц», «Собственное мнение», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся...» — то есть фильмы, где люди изображаются не в косвенной и опосредованной, а в самой прямой, непосредственной связи с их работой, наиболее полно и глубинно раскрывающей их мировоззрение, идеологию, самые недра характера.

Более частые в последние годы обращения кинематографа к романным, эпическим формам не означают, что картины, основанные на острой драматургии производственного конфликта, сконцентрированного вокруг одного события, отжили свой век. Нет! Но им, думаю, необходимо ныне обновление сюжетных и стилевых структур, чтобы преодолеть реальную опасность канонизации привычных стереотипов.

Сам же «производственный фильм» как таковой не может и не должен себя изжить, ибо нет сегодня в жизни проблем острее и генеральнее, чем проблемы организации и управления экономикой — сферой приложения труда. Что греха таить — поначалу казалось, что свести подобную проблематику с материей искусства дело, мягко говоря, химерическое. Однако движение жизни и движение киноискусства опровергло этот предрассудок.

Говоря о теме современности, мы подразумеваем ленты широкого проблемного диапазона. Особое место в этой палитре занимают произведения, исследующие духовное, этическое состояние общества, выдвигающие перед зрителем острые коллизии, связанные с нравственным формированием личности. На меня лично сильное впечатление произвели высоким уровнем художественной правды «Белый Бим Черное ухо», «Допрос», «Чужие письма», «Белый пароход», «Женщина топит баню» — впрочем, все не перечислишь. Сюда бы я отнес и своеобразно построенную ленту «Две строчки мелким шрифтом»...

А разве не тему «время и человек» разрабатывают художники, которые убежденно и убедительно вмешиваются в проблемы борьбы за мир во всем мире, против реальной опасности ядерного самоуничтожения, проблемы поиска путей сохранения разрядки в нашем сложном и разобщенном мире, борьбы народов за независимость и свободу, создавая фильмы острого политического содержания! Свидетельством тому картины «Солдаты свободы», «Это сладкое слово — свобода!», «Тегеран-43», «Люди в океане», «Падение Кондора»...

И конечно же, никогда не перестанут звучать современно произведения историко-революционные, рассказывающие о борьбе за счастье народа. Напомню такие ленты последних лет, как «Цену смерти спроси у мертвых», «Особых примет нет», «Рождение», «Кровь и пот», «Люди на болоте»... Назову «Доверие», где воссоздан образ В. И. Ленина. Своеобычный вклад в Киноленинниану внесла картина «Ленин в Париже». Особое место среди произведений этой тематики занял недавно удостоенный Ленинской премии фильм «Карл Маркс. Молодые годы».

Касаясь отдельных тематических пластов нашего кинематографа, я, естественно, не мог охватить в с е удачи и достижения минувшего десятилетия, обозначить в с е сколько-нибудь принципиальные явления экрана. Между тем движение кинопроцесса этой поры, конечно же, нельзя рассматривать вне произведений Евгения Габриловича и Юлия Райзмана, Иосифа Хейфица, Андрея Тарковского, Элема Климова, Никиты Михалкова, Толомуша Океева,

Игоря Таланкина, Тенгиза Абуладзе, Эльдара и Георгия Шенгелая, Ходжакули Нарлиева, Генриха Маляна, Николая Мащенко, Шухрата Аббасова, Али Хамраева, Николая Губенко, без комедий Георгия Данелия и Эльдара Рязанова и других известных талантливых киномастеров. Уже один перечень картин этих художников показывает, как углубилось, стало многограннее, богаче само понятие социалистического реализма. Отрадно, что многие художники экрана, выдвигая в своих произведениях немаловажные для современности вопросы, ведут поиски новых форм, обогащают кинопоэтику. С другой стороны, накопленный за десять лет опыт убеждает, что и традиционные, проверенные временем приемы могут привести к свежим и сильным результатам.

Мы жаждем овладеть всяческими способами отображения мира и человека, исследовать сцепления личности и общества в их диалектической сложности, многомерности, остроте. Не всякий при этом поиск увенчивается победой художника; ошибки, неудачи — естественные «издержки» развития искусства. И в то же время мы знаем, такой, скажем, беспрецедентный успех, какой пришелся на долю фильма «Москва слезам не верит», поставленного В. Меньшовым по сценарию В. Черных. Думаю, что главная причина зрительского триумфа этой ленты заключена в том, что еще на этапе замысла авторы планировали интерес зрителей к своим героям, исходя из естественного стремления человека к счастью на основе труда и социальной справедливости.

В связи с этим хочу отметить, что кинематограф наш куда активнее устремлен сегодня к решению проблемы «кино и зритель», понимая, что зрительский успех фильма — обязательное условие нашей работы.

●

Чрезвычайно важен сегодня вопрос о фильмах для детей и подростков.

Нет другой страны, где бы детское кино пользовалось такой заботой общества и государства, где бы ему уделялось так много внимания. Нигде в мире не выпускается столько фильмов, адресованных юному зрителю. Наш кинематограф направлен на то, чтобы воспитывать у детей и подростков благородство, мужество, доброту, любовь к своей стране, трудолюбие и интернациональное чувство. И истекшее десятилетие дало нашим детям картины, способные оказывать благотворное на них воздействие, вызывать раздумья о важных явлениях жизни. Вспомним хотя бы «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Шторм на суше», «Предательницу», «Школьный вальс», «Горькую ягоду», «Отроков во Вселенной» и «Москва — Кассиопея»; недавние — «Последний побег», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Вам и не снилось...», «Сыщик», «Черная курица»... И все же детей и подростков оставляли равнодушными многие не названные здесь фильмы, хотя действие их протекало в современной среде, хотя герои их, казалось, были похожи на тех, кто сидел перед экраном. Не потому ли, что авторы сталкивали своих персонажей с выдуманными или облегченными конфликтами, что ситуации оставались на уровне сюжетного стандарта, что герои таких фильмов неизмеримо проигрывали рядом со своими сверстниками-зрителями?

Сложные проблемы века часто решались на «детском» уровне, не поднимались на высоту серьезного, ответственного разговора. При этом порой инфантилизм возводился едва ли не в ранг добродетели. Между тем опасность инфантилизма, прежде всего инфантилизма гражданского, увы, становится достаточно заметной в подрастающей генерации. Говорю это, опираясь на опыт многолетней педагогической практики: располагая возможностью наблюдать за новыми поколениями сначала на уровне выпускников средней школы, а затем — на уровне студентов, я имею, полагаю, достаточно полное представление о состоянии умов современной молодежи. С каждым годом она все более информирована, но я не возьмусь утверждать, что большинство абитуриентов по-настоящему глубоко подготовлены, скажем, в сфере общественных наук, этики и эстетики. Налицо несколько стереотипов в подходе к окружающему миру с уклоном в несомненный прагматизм.

Думаю, то, что я здесь сказал, дает основание для разработки целой программы филь-

мов, призванных умно и тонко направить «поколение акселератов» в иное русло — в русло по возможности раннего созревания нравственных критериев, гражданского самосознания, чувства долга перед ближними и перед всем обществом.

С этой проблемой тесно связаны и характер конфликтов в фильмах для юных, и тип героя. В последнее время в таких кинофильмах мы чаще стали сталкиваться с героем неординарным, с ярко выраженной индивидуальностью. Этому есть, конечно, объективные основания: у нашего молодого современника необычайно возросло по сравнению с предыдущими поколениями чувство суверенности собственной личности. Но всегда ли у такого вот юного героя с высокоразвитым чувством самоценности она сочетается со столь же высоким уважением к суверенитету личности ближнего? Со степенью зрелости в социальном плане? И всегда ли авторов по-настоящему заботит характер отношений персонажа с коллективом, а в конечном счете — ответственность его перед обществом? Думаю, что вопросы эти — важнейшие среди задач идейного и нравственного воспитания молодежи.

Постановление ЦК партии о кино, принятое десять лет назад, делало серьезный акцент на проблемах киноматографа для детей и юношества. Сейчас партия снова — и уже специально — обратилась к этой сфере творческой деятельности кинематографистов, поставив перед ними стратегические задачи. И весьма симптоматично, что новое десятилетие мы начинаем под знаком этого важнейшего документа. Ибо наше экранное искусство — сильнейший из воспитателей юной смены. А воспитывать смену, воспитывать поколение, которое вступит в жизнь в восьмидесятые годы века, — значит строить завтрашний день Страны Советов.

●

Не могу обойти, размышляя над проблемами кинематографа, над его сегодня и завтра, вопрос о взаимоотношениях кино и литературы. Как я смотрю на этот серьезнейший предмет?

Не так давно «Иностранная литература» опубликовала автобиографическую книгу Федерико Феллини. Этот крупнейший режиссер, которому принадлежит, в частности, несколько экранизаций литературных произведений, утверждает, что между литературой и кинематографом нет ничего общего, что они — явления абсолютно разного порядка и лежат в несоприкасающихся, непересекающихся плоскостях. Тут я с ним согласиться не могу. Концепции Феллини противостоит весь опыт мирового, советского в том числе, и, наконец, его собственного кинематографа.

Если говорить об экранизации, то я мог бы, скажем, сослаться на свою собственную работу — переложение на язык кино классического «Тихого Дона» Михаила Шолохова, мог бы привести как весьма веский аргумент киноэпопею «Война и мир», в которой С. Бондарчук шел за образами Толстого...

Но лучшим, быть может, опровержением взгляда Феллини служит триединое творчество Василия Шукшина — писателя, режиссера, актера. В его книгах образы вылеплены по законам литературы — с л о в о м; на экране — как бы иными способами, по законам киноискусства. Но прежде всего по законам литературного мышления Шукшина! Как тут полагать, что между литературой и кинематографом — ничего общего?

Но дело-то вовсе не только, быть может, даже не столько в экранизации. Экранизация — лишь один из уровней проблемы. Суть в том, считаю я, что все искусства, в том числе и кино, есть ф у н к ц и я от литературы. Пусть я выражаю эту точку зрения с некоторым заострением, но в принципе полагаю именно так.

Литература на протяжении истории своего существования накопила такую грандиозную сокровищницу идей, так исследовала человека и человечество, создала такие нетленные и вечно живые творения, без коих совершенно немыслима духовная, интеллектуальная, эстетическая, социальная жизнь всемирного сообщества и любой нации, немыслимо самодвижение и саморазвитие этой жизни. Вот почему каждое из прочих искусств существует и работает в сильнейшем магнитном поле литературы — хочет оно этого или не хочет, сознает или не сознает.

Приведу пример из нашего кинопроцесса пос-

ледних лет — пример вдвойне убедительный оттого, что касается весьма значимых явлений как литературы, так и кинематографа. На экран, как известно, вышло в недавнее время несколько фильмов, литературной основой которых стали мемуарные книги Л. И. Брежнева. Здесь мы имеем дело с прямой связью литературы и кино. Но вернемся к фильму, который уже упоминался в этой статье, — к многосерийной эпопее «Вкус хлеба», поставленной «Мосфильмом» в содружестве с «Казахфильмом». Это — самостоятельное кинопроизведение, плод творческой работы большого коллектива. Но разве не ясно, что коллектив этот творил под сильнейшим идейным и художественным влиянием «Целины» Л. И. Брежнева? Разве заурядной внешности Сечкин, с его своеобразным юмором, постоянной готовностью к Поступку во имя Дела, высокой эмоциональностью натуры, со всеми чертами, которые делают этого директора совхоза близким и понятным зрителю, — разве он не фокусирует в себе черты героического племени первоцелинников, не олицетворяет народные свершения, о которых так емко, значительно и точно рассказано в книге Леонида Ильича Брежнева?

Такова истина — на первом уровне размышлений. Но, будучи патриотом кинематографа в той же мере, как и патриотом литературы, я позволю себе двинуться дальше по виткам диалектической спирали, продолжив и усложнив мысль. Я убежден, что и кинематограф в принципе обладает всеми свойствами литературы во времени и пространстве, ее возможностями проникать в законы и ход движения общества, в причинно-следственные связи разнородных явлений, раскрывать не только поступки со всеми их мотивами, но и мыслительную деятельность человека. То есть, иными словами, кино способно творить все то, что от века было достоянием и привилегией литературы, при том, что у кино очевидно преимущество звукозрительного отображения жизни. Однако есть и у литературы такие глубины идей, такие высоты образного языка, которые — пока что! — недоступны кинематографу и которые, думаю я, должны оставаться для него немеркнущей целью его дальнейшего развития.

Итак, проблема «кино и литература» — это для меня проблема прорыва киноискусства в те сферы, которые всегда были заповедниками литературного творчества и которые экран «отвоевал» покуда в весьма малой их части.

Чем насыщенней глобальными идеями эпохи, гражданственными постулатами будет наше кино, чем проницательнее станет оно вглядываться в главную ценность мира — в человека, с тем бо́льшими основаниями мы можем ожидать успехов на этом пути. А это будет, без сомнения, воплощением в художественные феномены самого духа и сути исторического постановления ЦК партии о кино.

●

Предмет особых забот — подготовка молодых кинематографистов. Иначе и не может быть, ибо наша творческая смена определяет будущее нашего кино. В последние годы, ознаменованные реализацией постановлений Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью», молодые кинематографисты получили особенно благоприятные условия для творчества, художнического самоусовершенствования. Нет нужды упоминать те конкретные меры, которые осуществляет наш кинематограф, чтобы расширить возможности выявления молодых талантов, их творческого роста — меры эти всем хорошо известны.

Скажу о другом: о плодотворном воздействии художественных традиций во взаимоотношениях старших мастеров и представителей молодого поколения. Думаю, что прочную взаимосвязь многоопытных и начинающих художников определяет такое воплощение традиций, где слиты преемственность и обновление, дальнейшее развитие творческих открытий.

С наибольшей убедительностью продемонстрировано это в том, как на протяжении истекшего десятилетия на экране воплощалась тема Великой Отечественной войны. В духовной сокровищнице нашего общества фильмы, посвященные этому беспримерному всенародному испытанию и всенародному подвигу, занимают особое место. Нравственный опыт, вынесенный из труднейшей годины отечественной истории,

продолжает оказывать неослабное влияние не только на современников войны, включая и тех, кто зацепил войну краешком детства, но и на новые поколения советских людей. С этим непреходящим воздействием нравственных уроков войны связано и новое в освоении военной темы в кино, о котором скажу вкратце.

В истекшие годы на экран вышли непреходящего значения ленты о войне, сделанные в разных жанрах и получившие всеохватное признание у многомиллионного зрителя. Это прежде всего — «Освобождение», двадцать серий «Великой Отечественной», затем фильмы «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «В бой идут одни «старики»», «Дума о Ковпаке», «Пламя», «Факт», «Через Гоби и Хинган»... Большинство картин этих, как и многие славные их предшественники, сделаны мастерами, которые прошли сквозь горнило войны, знают о ней из собственного незабываемого «первоисточника». Но появились на протяжении последних лет картины высоких идейно-художественных достоинств, принадлежащие художникам молодым, войну пережить не успевшим. Напомню «Восхождение» покойной Ларисы Шепитько, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа, «Венок сонетов» Валерия Рубинчика, «Гнездо на ветру» Олава Неуланда, «Ночь коротка» Михаила Беликова, «Александр маленький» Владимира Фокина... Молодые художники по-своему, с высот своего времени и своего поколения исследуют войну и ее людей — исследуют страстно, с жаждой добраться до новых исторических, психологических, философских глубин. В их фильмах преобладает эмоциональное и этическое познание истории, которое звучит современно, будучи направлено своим пафосом против новой военной угрозы.

Учитель, воспитай ученика! — сказано мудростью людской. Думаю, все мы, старшие, вольно или невольно играем роль учителя для тех, кто идет нам на смену. Что же, на мой взгляд, прежде всего следует взращивать в молодых людях, которые обрекли себя на служение искусству?

Разумеется, идейность. Гражданственность. Чувство долга.

А затем.... неиссякаемое трудолюбие и трудоспособность. Неустанность в работе. Внутреннюю собранность, сосредоточенность и целеустремленность, способность управлять собой во имя полной отдачи в искусстве и все нарастающую самовзыскательность. В кино такая способность — бесценна, особенно для режиссера, организатора творческого процесса в целом коллективе.

Конечно же, художнический талант — это от природы, его взрастить нельзя — либо он есть, либо его нет. Но ежели он есть, то его надо постоянно шлифовать. Без неустанного труда не будет истинного художника.

Наша мастерская в свое время выдвинула девиз, который, передаваясь по наследству от набора к набору, действует и поныне: «Из любого человека можно сделать актера. Но куда важнее актера сделать человеком». Вот это стремление — быть человеком — должно непременно сопутствовать формированию художника.

●

Не ставя себе целью с исчерпывающей полнотой подвести итоги пройденного нашим искусством десятилетия, я хотел лишь пригласить читателя для соразмышления над некоторыми существенными, на мой взгляд, моментами кинопроцесса этих лет, вызванными к жизни и умноженными партийными документами программного значения.

Для того чтобы избежать путаницы в оценках сделанного, а также в прогнозе творческих перспектив, полезно руководствоваться неким общим критерием. В свое время я уже говорил, что таким единственно верным критерием мне представляется степень диалектической емкости, с какой художник-кинематографист подходит к явлениям окружающего мира, вмешиваясь в реальную жизнь актом своего творчества. Так вот, я убежден: за последние десять лет эта степень диалектической емкости — применительно ко всему советскому кинематографу — несомненно возросла. Мы вправе гордиться немалым числом заметных произведений, свидетельствующих об идейно-художественной зрелости нашего кино. С надеждой вглядываясь в будущее, мы, думается, можем принять и на

свой счет прозвучавшие с трибуны XXVI партийного съезда слова о том, что «в советском искусстве поднимается новая приливная волна».

Приливная волна — именно так следует определить итог наших десятилетних творческих усилий, осуществленных под прямым воздействием постановления ЦК КПСС о дальнейшем развитии советской кинематографии.

За рубежом у нас немало оппонентов, которые склонны понимать предназначение художественного творчества иначе, чем мы. Они не верят или не хотят верить в человека, в историческую предрешенность победы сил разума и прогресса на земле. Но жизнь показывает, что наша правда, как говорил Владимир Ильич Ленин, «правдистее».

В этом убеждении — решающая сила социалистической художественной культуры в целом и каждого советского художника в отдельности. Вот почему мы с верой, надеждой и любовью смотрим в будущее своей страны и своего искусства.

Евгений Габрилович

Живое древо

Развитие искусства — непрерывный процесс, в котором, как и в любом поступательном движении, есть ускорения и торможения, падения и взлеты. Важна главная составляющая в этом «параллелограмме сил» — она ведет к лучшему. Внимание партии к нашим заботам, проблемам и нуждам — фактор, несомненно стимулирующий развитие положительных тенденций в советском кино. После выхода в свет постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» появился еще ряд партийных документов, ставших важными вехами для работников кино.

Помню, с каким чувством читал я постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Для меня особенно существенным было то, что постановление подчеркивало значение сценария как основы произведений киноискусства и призывало к коренному улучшению сценарного дела. Нельзя не видеть, что за прошедшее время в нашей кинодраматургии произошли значительные, я бы сказал, качественные изменения. И прежде всего это касается тематики, содержания наших произведений — тех пластов действительности, которые мы поднимаем, стараясь превратить правду жизни в правду искусства.

Вот почему роль сценария и личности кинодраматурга в нашем кинематографе возрастает и, надеюсь, будет возрастать впредь. Ведь именно драматург, первый из создателей фильма, открывает жизненные проблемы, интересные человеческие характеры. Он же первым подыскивает для отображения действительности художественные средства. Думаю, что в принципе именно он — ключевая фигура в создании фильмов, смело ставящих самые острые и насущные вопросы нашей жизни. Таких, к которым впрямую относятся слова Л. И. Брежнева: «Очень важно, чтобы пропаганда не обходила острых тем, не боялась затрагивать так называемые трудные вопросы».

Очень ценно, что проблемность определяет ныне содержание самых разных картин. Она пронизывает идейную ткань многих киноленг о нравственном поведении человека на производстве и в быту, фильмов о школьной жизни, о семейных отношениях.

Я не хочу сказать, что все серьезные удачи нашего кино приходятся только на последнее десятилетие. Но подчеркну: многие позитивные тенденции советского киноискусства получили в последние годы поддержку самой авторитетной инстанции — нашей партии.

Недавно, подготавливая к печати трехтомник своих сочинений, я вновь перечитал сценарий «Твой современник». Считаю, что этим сценарием и я причастен к нынешнему взлету «производственной темы» — главные успехи в ее освоении экраном мы видим после выхода постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Чрезвычайно сложные и острые проблемы человека на производстве поднял в своем фильме «Премия» кинодраматург Александр Гельман. Этот его сценарий вырос в целое направление нашей кинодраматургии. Герои таких картин стали явлением не только кинематографа, но и нашей действительности. Не о таких ли произведениях было сказано на XXVI съезде партии: «...Нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Усложнилась жизнь, и наш кинематограф сумел живо отреагировать на эту сложность. Он приблизился к действительности и так же, как сама жизнь, не всегда находит ответ на поставленные вопросы Получается фильм-спор Фильм, который не иллюстрирует уже всем известную проблему, а поднимает ее впервые, предлагает на обсуждение.

Фильм обязан быть талантливым. Самое ужасное, когда картина не задевает мысли и чувства зрителя. Как бы ни была важна и актуальна тема — все будет попусту и даже во вред, если фильм никого не вдохновляет и не вызывает никаких эмоций. Нужны на экране живые человеческие переживания. Заметьте, тот же А. Гельман сочетает в своих сценариях актуальные, животрепещущие общественные проблемы с яркими, неоднозначными характерами.

Монументальные фильмы-эпопеи всегда были одним из ведущих, основных жанров нашего кино. Обычно в картинах этого жанра главенствовал, назовем его так, «монтажный стиль». Художественный результат в подобных фильмах чаще всего достигался размахом съемок, грандиозностью массовых сцен, эпичностью событий, изобразительными и звуковыми эффектами. Выросшее в последнее время литературное мастерство кинодраматургии позволило вводить в эпический материал сложные, глубоко и серьезно, как в социально-психологической драме, разработанные человеческие характеры. В какой-то мере примером может служить киноэпопея о покорителях целины «Вкус хлеба». За глобальностью событий, за массовым героизмом персонажей картины не потерялись индивидуальные судьбы, характеры и переживания центральных действующих лиц. Я считаю это заслугой в первую очередь сценаристов фильма — А. Лапшина, А. Сахарова, Р. Тюрина, В. Черных.

Кинодраматург В. Черных вообще интересен способностью ставить в центре любого своего произведения яркий человеческий характер. Я помню его фильмы «Человек на своем месте» и «Собственное мнение», где проблемы сельского хозяйства и промышленности разрешались живыми людьми — с их мнениями, страстями и поступками. Потом мы увидели его картину «Москва слезам не верит», успех которой, в немалой степени, вызван узнаваемыми человеческими типами.

Серьезная реалистическая литература всегда выводила в центр повествования образ-характер. И нередко общественные проблемы, социальная действительность раскрывались через «частную» жизнь героев. Меня радует возросший за последние годы интерес кинематографа к личной жизни людей — к любви, семье, воспитанию детей. Это такой же магистральный путь искусства, как, допустим, и общественно-политическая тематика.

Надо помнить, что воспитание личности — это задача задач нашего общества. И если сюжет лирического фильма не показывает непосредственно производственную деятельность своих персонажей, то все же подразумевается, что герои этого фильма, в конце концов, приходят со своими внутренними проблемами на работу, в трудовой коллектив. Пренебрежение «частной» жизнью человека может обернуться провалами в общественной жизни.

Вообще, я не представляю, что есть в нашем обиходе такое, чего не может или не должен показывать, исследовать, замечать кинематограф. Каждая тема имеет полное право на художественное осмысление и выражение. Все дело в том, какую партийную, гражданскую позицию занимает художник. Только в этом.

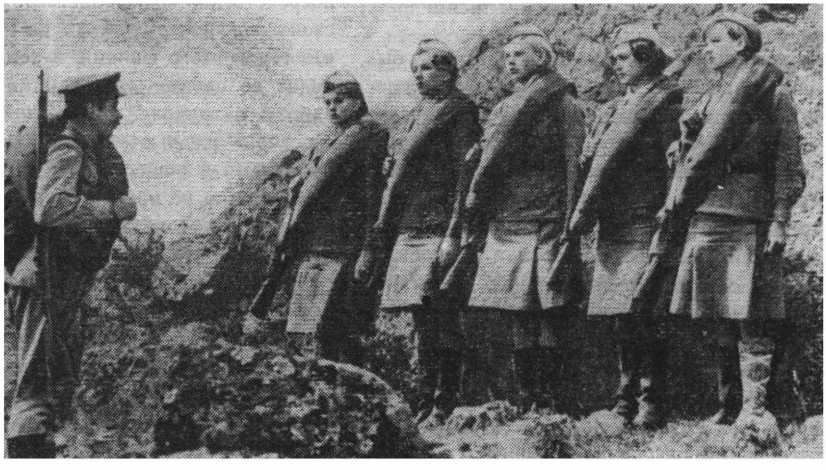
Зрелищность, увлекательность стали значительным атрибутом многих наших картин последнего десятилетия. Это — результат возросшего профессионализма сценаристов, ре-

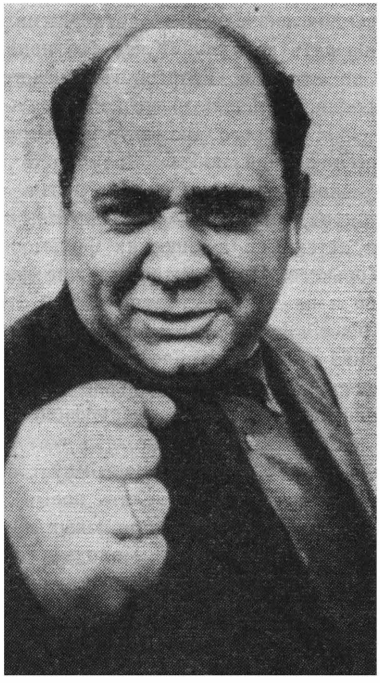
ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР

1975

«Пылающий континент»
«Чили. Время борьбы, время тревог».
«Камарадос. Товарищи»

«А зори здесь тихие ..»





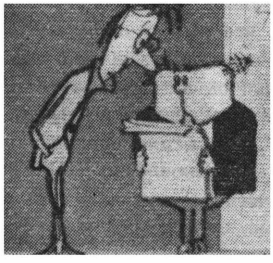
ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР

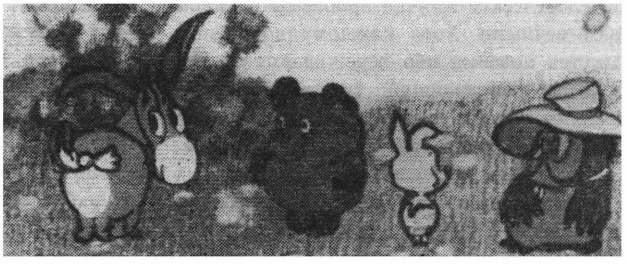
1976

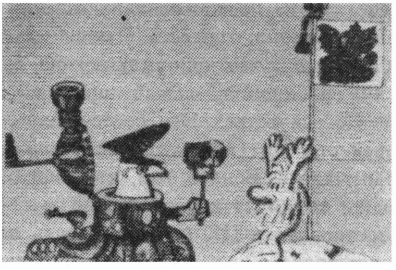
«Премия»

«Трудные дороги мира»

«Фильм, фильм, фильм...»
«Винни-Пух»
«Дарю тебе звезду»
«Остров»







жиссеров, операторов. Мы сумели вернуть в кинотеатры зрителей, в какой-то степени потерявших интерес к кинематографу в начале 70-х годов.

Должны существовать фильмы занимательные, развлекательные. Но они не вправе заслонять собой или подменять произведения искусства, глубоко исследующие бытие. Есть картины, непростые для понимания, отражающие не поверхностные, известные всем, а глубинные, еще не изведанные пласты жизни. Без этих фильмов, кстати сказать, не смогла бы существовать и та кинематография, которая получает самую широкую аудиторию. Хочется, чтобы к драматургам, ищущим новое как по содержанию, так и по форме, — отношение было бы более внимательным и доброжелательным. Нужно помнить, что существуют сценарии и фильмы, поначалу не принятые редакторами, критиками, зрителями, а затем ставшие нашей киноклассикой, которой мы по праву гордимся.

●

Несколько слов о так называемом «молодежном кино». Иногда вообще встает вопрос: а существует ли какое-то специфическое кино для молодежи? (Я не говорю здесь о картинах для детей и подростков.)

Общечеловеческие жгучие проблемы недаром называют вечными. Хотя каждому поколению они кажутся новыми, ибо переживаются впервые. В этом — высочайший смысл вечно обновляющейся жизни, ее суть, ее бесконечность.

В любом возрасте можно понять молодежь, если только писатель — человек широких взглядов, если не склонен он к бессмысленному ворчанию: «О, в наше время все было лучше!» Это неправда — в искусстве и в жизни.

Я никогда не писал специально для молодежной аудитории, но есть у меня надежда, что мои фильмы воспринимаются ею. Молодежи нужен положительный пример, и она ищет его в искусстве. Это бесспорно. Людей в высшей степени положительных на экране мы видим часто. Беда в том, что нередко эти персонажи выглядят неубедительно.

В постановлении ЦК партии десять лет назад содержались указания о необходимости улучшить качество фильмов для детей.

Кинематографисты восприняли эти указания с готовностью работать активнее, лучше. Многие их усилия оказались плодотворными.

Могу назвать картину «Ключ без права передачи» по сценарию Георгия Полонского или очень хороший, лишенный всякой сусальности фильм ленинградского драматурга Александра Галина «Последний побег». Хочу здесь отметить и режиссерские работы И. Фрэза и В. Грамматикова, снимающих свои картины на Киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Появляются хорошие фильмы для детей и на других студиях нашей страны.

Но детское кино — дело настолько важное и нужное, что в конце прошлого года ЦК КПСС принял специальное постановление «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Думаю, что этот документ позволит нашему кинематографу и, в частности кинодраматургии, сделать новые шаги в развитии кинематографа для юных.

С проблемой фильмов для молодых связана, конечно, и проблема обновления сценарного «цеха». К сожалению, еще мало в нашей действующей кинодраматургии совсем молодых имен. Не всегда произведения начинающих сценаристов реализуются на экране или не всегда они реализуются удачно. Есть и другая беда. Далеко не все выпускники сценарного факультета ВГИКа становятся кинодраматургами. Нередко новичок-сценарист не встречает на студиях желания редакторов и режиссеров работать с ним. Скажем, для начинающих режиссеров после постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» на «Мосфильме» несколько лет назад было создано объединение «Дебют». Такой роскоши у молодых драматургов пока нет. Начинающему сценаристу нужно очень много терпения, смелости, веры в себя и в свое назначение, чтобы пробиться. Может быть, надо требовать, чтобы объединение «Дебют» пошире раскрывало двери перед начинающими кинодраматургами.

С другой стороны, большие сложности коренятся и в несовершенстве приемных экзаменов во ВГИКе. Знаю это по своей многолетней педагогической практике. Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской

кинематографии» предусматривало улучшение работы учебных заведений, готовящих специалистов для кино. Такие же задачи ставило и постановление «О работе с творческой молодежью». Сделано в этом отношении немало. Но далеко недостаточно. Я бы предложил на вступительных экзаменах во ВГИКе больше отводить времени на собеседования мастера, набирающего курс, со своими будущими учениками. Живое общение иной раз позволит лучше понять личность и способности абитуриента, чем чтение его письменных упражнений. Кинодраматургу нужны не только знания законов кино (этому его будут учить в институте), а особые, врожденные способности к восприятию жизни и умение передать это восприятие словами. И не просто словами, а только такими, которые можно легко перевести в зрительный ряд. Трудная профессия!

●

Одним из важнейших итогов прошедшего десятилетия в области кинодраматургии является рост писательского мастерства, качественный рост литературного уровня наших сценариев — касается ли это серьезности проблематики, расширения тематических направлений, жанрового разнообразия, языка и стиля.

Чаще всего в кинематографе бросается в глаза появление новых имен или веяний в режиссуре. Но за последние десять лет сложилась довольно большая группа сценаристов, которые представляют собой совершенно необычное для кинематографа явление. Это люди, которые, с одной стороны, пишут исключительно для экрана. И в то же время их творчество характеризуется полноценными литературными, писательскими параметрами. Процесс обновления сценарного дела заметен в творчестве кинодраматургов разных поколений, работающих во всех концах нашей страны. Назову наугад имена. Они известны многим, и это лишний раз подтверждает мою мысль, что ныне рождается интерес к личности автора сценария, к его писательскому миру. Вот Юрий Клепиков. Братья Максуд и Рустам Ибрагимбековы. Их сценарии вполне могут существовать и как самостоятельные литературные произведения. Виктор Мережко — оригинальный, интересный писатель. У Натальи Рязанцевой свой собственный голос, своя неповторимая интонация, которые есть признаки настоящей прозы. Прочтите сценарии последних лет Анатолия Гребнева или Евгения Григорьева, Александра Червинского или Сулико Жгенти, Резо Габриадзе или Эдуарда Володарского... Вы откроете для себя не только новые темы, новую проблематику и героев. Увидите и неожиданную, своеобычную точку зрения авторов на жизнь и на искусство, найдете в их произведениях яркий язык, неповторимый стиль. Этот стиль может перейти в фильм, и тогда получается очень хорошая картина. Но бывает, что авторский почерк драматурга не выявлен на экране. А так как мы не привыкли еще анализировать сценарий отдельно от фильма, то довольно часто проходим мимо значительных и серьезных достижений кинодраматургической литературы.

Так уже сложилось, что киносценарий, в отличие от пьесы на сцене, воплощается на экране только единожды, совершенно сливается с фильмом и вроде бы самостоятельно не существует. А между тем он существует! Я думаю, на сегодняшний день одна из важных задач кинокритики — это анализ творчества наших кинематографических писателей. Фильм принадлежит режиссеру, это одно. А сценарий — это самостоятельный факт нашей современной литературы, факт нашей культуры: не пасынок, не субпродукт — с непременно небрежным к нему отношением.

Пора резко менять понимание того, что такое кинодраматургия. Сегодня систематически публикуются лучшие сценарии. И эти публикации наглядно демонстрируют, что большинство из них — полноценная художественная проза. Качество сценарного письма резко выросло в литературном отношении. Но по привычке мало внимания обращает на это явление кинокритика. И совсем уж не занимается сценариями критика литературная.

Здесь следует сказать несколько слов о странном отношении к кинодраматургам на студиях. Удивительное заключается в том, что к писателям, полностью посвятившим себя сценарному делу, отношение хуже, чем к лю-

дям, пришедшим в кино из других родов литературы. К профессиональным сценаристам, как к своим «по дому, по хозяйству» — относятся небрежно. И я хочу громко сказать об этом. Вот, например, Александр Володин, который, на мой взгляд, представляет собой заметнейшее явление самобытной кинематографической литературы. Из-за ряда обстоятельств, мне лично не очень понятных, он был какое-то время лишен возможности непосредственно воздействовать на кинематографический процесс. В последние годы, как только эта возможность у него появилась, он представил кинематографу сразу несколько своих произведений, послуживших основой интересных, а порой и весьма ярких фильмов. Очень редко появляются картины по сценариям талантливого драматурга Одельши Агишева. А ведь почти каждое его произведение для экрана — событие в нашем кино. Могу назвать также сценариста Павла Финна, которого я чрезвычайно ценю. На мой взгляд, он недостаточно признан. А между тем еще десять лет назад постановление рекомендовало в числе других важных задач обеспечить и наиболее целесообразную занятость творческих работников. Конечно, неплохо, что в кинодраматургию приходят «люди со стороны» — прозаики, театральные драматурги. Но что значит для фильма талантливый профессионал-сценарист — видно из многих примеров.

Индивидуальный стиль кинотелевизионных писателей (назовем их так, потому что процесс сближения сценария и прозы происходит также и на телевидении) не всегда бывает удачно перенесен на экран. Тут упрекну иных режиссеров, которые опять же по старинке не ищут экранный эквивалент для передачи неповторимой интонации драматурга.

Как тут быть сценаристу? Путей несколько. Один из них, самый главный и распространенный, — это искать режиссера-единомышленника. И счастье, когда появляются такие «тандемы», когда режиссер и драматург платят друг другу взаимностью. Тогда на экране появляются хорошие фильмы. Примером могут служить картины, снятые по сценариям Александра Миндадзе режиссером Вадимом Абдрашитовым. Есть еще путь — самому ставить фильмы по своим сценариям. Чаще всего так поступают режиссеры, пишущие для себя. Но иногда и сценаристы берутся за постановку. И есть еще совсем отчаянный путь сохранить языковую интонацию, личность автора на экране. На этот путь ныне вступил и я. Хотя всю жизнь я работал с режиссерами, близкими мне в искусстве, все же захотелось немного потеснить в фильме эту главенствующую фигуру сегодняшнего кинематографа. В ткань своего нового сценария я ввожу непосредственно автора — самого себя. Хочу, чтобы моя речь звучала с экрана, и сам бы я появлялся в кадре — комментируя, оценивая и осмысливая историю, о которой будет повествовать фильм.

Если говорить о прошедшем десятилетии в целом, тон можно взять оптимистический. Не все сделано, что возможно. Не все достигнуто. Но условия для создания новых талантливых произведений киноэкрана — есть. Будем работать, чтобы живое древо нашего искусства росло ввысь и вширь.

Расим Оджагов

Близость к герою

Поступательное движение общества, его всестороннее развитие усложняет задачу художников экрана, повышает нашу ответственность. Ведь меняющаяся на наших глазах действительность выдвигает новые проблемы, рождает непредвиденные жизненные коллизии, ставит перед решением непростых, трудных вопросов. И от художника требуется особенно пристальное внимание к непосредственному течению жизни, ее видимым переменам и к тем процессам, которые происходят внутри человека, в его психологии. Тесная связь кинематографа с нашей сегодняшней реальностью — верный залог живых контактов с аудиторией, а значит

его воздействующей силы на зрительские массы. И определяющей чертой киноискусства последнего времени является его углубленная сосредоточенность на личности, стремление более объемно и ярко показать духовный мир современника, запечатлеть характер в его психологическом и национальном своеобразии. Думается, это непосредственно связано с пониманием гуманизма социалистического общества, вступающего в пору своей зрелости. Закономерное тяготение экрана к исследованию человека, его социальной и нравственной сущности, степени его личной ответственности перед обществом — не есть ли это прямой ответ на призывы партии правдиво, интересно, крупно показывать людей нынешнего дня!

Партия всегда была необыкновенно внимательна к кинематографу. Ее постоянную заботу и доверие мы, работники кино, всегда чувствуем и оттого еще острее сознаем свою огромную ответственность перед эпохой. Среди партийных решений, направленных на качественное улучшение нашей работы, особое место принадлежит постановлению «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Прошло десять лет со времени выхода этого партийного документа, и сейчас еще яснее видишь, насколько глубоки были его положения, с каким реализмом определило оно тогдашнее состояние киноискусства и как эффективно повлияло на дальнейший кинопроцесс, сделав наш труд серьезней, целенаправленней и принципиальней.

В частности, в постановлении говорилось об отставании в разработке современной темы: «Кинематографу недостает глубины в отображении важнейших процессов современности». Эти слова мне тем более близки, что я всегда считал современную проблематику главной в нашем кино. Конечно, иные фильмы о нашем прошлом вполне могут претендовать на роль лидеров, некоторые ленты, посвященные событиям историческим, оказываются гораздо значительнее, чем злободневные скороспелки, век которых короток. Тем не менее ничто не может заменить изучения опыта сегодняшнего дня, постижения героя-современника. Разумеется, при условии, что картина будет сделана талантливо, правдиво, расскажет о нашей жизни, что сами герои будут обрисованы социально крупно и психологически точно.

Как положительную тенденцию последнего десятилетия я рассматриваю повышенный интерес к общественно-социальной проблематике, который сочетается с вниманием к индивидуальной человеческой личности. Художники во многих республиках все настойчивее стараются раскрыть многообразные, подчас противоречивые и конфликтные связи человека со средой, с коллективом, проследить и проанализировать корни и истоки поступков, поведения людей. Именно в этом направлении ведут упорный творческий поиск Эльер Ишмухамедов в Узбекистане, Альберт Мкртчян в Армении, Ян Стрейч в Латвии, Валерий Ахадов в Таджикистане.

В духовной, нравственной жизни моего родного Азербайджана минувшее десятилетие было знаменательным. Оно отмечено не только серьезными трудовыми успехами, ростом творческой инициативы, социальной активности народа. Произошли важные сдвиги в моральном сознании людей. В русле огромной последовательной работы ленинской партии по нравственному и идеологическому воспитанию трудящихся партийная организация республики развернула широкую борьбу с пережитками прошлого, с проявлениями национальной ограниченности, с тенденциями, чуждыми нашему строю, — тунеядством, взяточничеством, протекционизмом, обывательскими, мещанскими настроениями. И на этом важном направлении деятельности нашей партии кинематограф должен быть ее первым помощником.

Степень же участия, его положительный эффект зависят от художественной убедительности создаваемых образов. Недаром в партийном постановлении говорилось, что «многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Это партийное указание было глубоко прочув-

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1977

«Белый пароход»

«Сто дней после детства»

«Бегство мистера Мак-Кинли»

«Ирония судьбы, или С легким паром!»

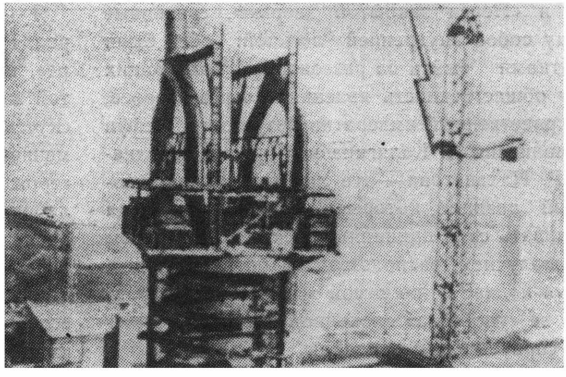
ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1978

«Мимино»

«Рожденная революцией»

«Наша биография»

Всесоюзный сатирический киножурнал «Фитиль»



ствовано художниками экрана. За прошедшее десятилетие советский кинематограф дал немало фильмов разных жанров, в которых перед советским зрителем предстала плеяда героев, имеющих право претендовать на высокое звание героя нашего времени.

К таким образам можно отнести директора совхоза Сечкина в исполнении С. Шакурова в фильме «Вкус хлеба», бригадира Потапова — Е. Леонова в фильме «Премия», секретаря горкома Сакулина — актерская работа О. Янковского в «Обратной связи», мэра города Зареченска Уварову в исполнении Инны Чуриковой («Прошу слова») и других. Этих героев отличает органическая связь нравственного и социального, их жизнь — нерасторжимое целое, выверенное чувством личной ответственности перед обществом за свое дело, поступки, взгляды.

Мне посчастливилось за последние годы дважды встретиться с драматургией талантливого, остро чувствующего социально-нравственную проблематику писателя Рустама Ибрагимбекова. По его сценариям я снял картины «Допрос» и «Перед закрытой дверью», связанные между собой внутренней логикой: обе были попытками выйти на разговор о волнующих нашу общественность явлениях через героев, чей нравственный императив безусловен. Сейфи в исполнении А. Калягина и Мурад в исполнении Р. Нахапетова — это люди активной жизненной позиции, которые готовы до конца отстаивать свои принципы, рискуя собственным благополучием, расположением близких людей, рискуя подчас даже самой жизнью. Их устраивают не «удобства» спокойной жизни, а торжество справедливости, правды.

Я люблю своих героев. Иначе, наверное, и не смог бы работать над фильмами. На мой взгляд, по-настоящему способны взволновать зрителя, а значит повлиять на формирование его взглядов и вкусов лишь те ленты, в которых ощущается эта авторская близость с героем, близость мироощущения, нравственных позиций. Я благодарен своим единомышленникам, драматургу Рустаму Ибрагимбекову и прекрасным актерам Александру Калягину и Родиону Нахапетову, чье мастерство и талант сделали центральные образы картин «Допрос» и «Перед закрытой дверью» интересными зрителю.

И Александр Калягин, и Родион Нахапетов — русские актеры. Но и Александру Калягину, и Родиону Нахапетову удалось выразить не только социальную сущность образов, глубоко проникнуть в их психологию, они сумели раскрыть национальное своеобразие характеров. Думаю, что наша совместная работа — это убедительный пример творческой дружбы и сотрудничества братских народов страны.

Жизнь не скудеет прекрасными людьми, и экран должен их видеть, рассказывать о них. Разумеется, я не имею в виду однозначного «правильного» героя. Схематичное изображение «положительного», дидактическая назидательность, идиллическая «голубизна», думаю, опаснее всего сегодня на наших экранах, ибо могут вызвать недоверие к нашему могучему своей правдой искусству, заставят думать об искусстве и жизни, как о разных, не смыкающихся «материях»: если жизнь — это суровая проза, то кино — сладкая греза о небывалом.

Я — за полнокровного положительного героя. Разговор о его «противоречивом характере», мне кажется, приобретает сегодня оттенок той же умозрительности, что в былые годы дискуссии о герое идеальном. Стремление к непременной противоречивости натуры современного героя оборачивается подчас тем, что автор на лабораторных весах взвешивает его слова и поступки, исходя прежде всего «из пропорции» Передовик на работе — значит во что бы то ни стало должен переживать семейные неурядицы, если в семье все складывается хорошо, появляются неприятности по службе... Естественно, я намеренно для наглядности огрубляю мысль.

Подобная система «обратной пропорциональности» непригодна для настоящей драматургии. Мне кажется, степень нравственной зрелости — вот из чего должен исходить автор, выстраивая образ своего героя. Мне импонируют люди, которым глубоко присуще чувство человеческого достоинства во всем — в работе, в отношениях с другими, в помыслах — и которые готовы это достоинство защищать, не соглашаясь на компромиссы. Такие люди — цвет жизни, о них мне

и хочется рассказывать с экрана. В них концентрируются проблемы современности, они — средоточие нравственного здоровья современного человека, его духовного опыта.

Герой «Допроса»— рядовой следователь, каких много. Но не рядовые в нем чувство профессиональной чести, бескомпромиссность, бесстрашие в выявлении истины, мужество в борьбе за человека оступившегося, против людей убежденно бессовестных, циничных, преступных.

Герой фильма «Перед закрытой дверью»— Мурад — и вовсе не «престижен». Он, собственно, не успев еще толком что-то сделать в жизни, попал в тюрьму, подравшись с хулиганами. Казалось бы, что это за герой? Просто молодой человек из тех, кто живет рядом с нами. В этом фильме мне хотелось (в отличие от «Допроса», где средоточие действия — само следствие, нравственное противостояние двух жизненных позиций) создать обстановку обычно текущей, узнаваемой жизни старого дома в южном городе, где все друг друга знают, где у каждого есть и своя жизнь и общая — жизнь «нашего двора». Мурад — обыкновенный парень, один из многих. Но он один не может стоять спокойно перед закрытой дверью, за которой то и дело раздается женский плач, он не может быть равнодушен к зову о помощи. Для всех других то, что происходит «за закрытой дверью», — семейное, частное дело, муж и жена, как говорится, «одна сатана» — подерутся и помирятся. Жалобные возгласы, доносящиеся время от времени из соседской квартиры, для жителей дома — привычный, даже надоевший звуковой фон, они стараются заглушить его громкой музыкой радиоприемника. А Мурад взламывает дверь...

Сценарий Рустама Ибрагимбекова по-своему метафоричен. Все мы в какой-то момент оказываемся перед такой закрытой дверью. И то, как поведем мы в этой ситуации, выявляет степень нашей нравственности. Другие персонажи фильма, жители двора — неплохие, добрые люди. И все-таки грань между нравственным и, скажем так, ненравственным определяется как раз тем, привыкаем ли мы к зову о помощи или спешим на помощь; останавливаемся перед закрытой дверью или взламываем ее. Я специально растянул экранное время в этом эпизоде, чтобы плач и крики за дверью длились дольше, чтобы дать зрителю почувствовать не спонтанность, а осознанность поступка Мурада — «не могу иначе».

Думаю, потребность в таких героях никогда не иссякнет — ни в реальной действительности, ни на экране. Надо только нам, кинематографистам, тщательно заботиться, чтобы лучшие их черты не просто привлекали своей достоверностью — чтобы стали внутренне близки, дороги зрителям.

Потребность в современном проблемном фильме сегодня огромна. Думаю, что азербайджанское кино ее хорошо ощущает и прилагает реальные усилия к тому, чтобы ответить на нее новыми произведениями экрана. Конечно, сделать музыкальный фильм о любимом музыканте или певце — проще, спокойнее. И такие фильмы тоже нужны. Но мы понимаем, что невозможно выйти на передовые идейные и эстетические рубежи, не вскрывая новое социальное и нравственное содержание современной жизни, не постигая всю глубину и масштаб личности героя нашего времени.

К тому же нельзя забывать, что проблема не может присутствовать лишь назывно, она должна быть погружена в жизненные реалии, «пропущена» через характеры и взаимоотношения героев. Нужны точно воссозданные среда, второй план, живая атмосфера действия — тогда экранный мир обретет черты подлинности.

К сожалению, в азербайджанском кинематографе, посвященном современной тематике, мы сталкиваемся еще с большими художественными перепадами. Иной раз продукция нашей студии вызывает чувство стыда. За якобы современностью темы скрываются пустота, поверхностность ее разработки, приукрашенные чисто внешними атрибутами или «национальным колоритом». Сегодня наши усилия направлены к тому, чтобы по-настоящему овладеть современной тематикой, новым, социально значимым содержанием.

Я позволил себе остановиться на собственном опыте, на заботах бакинской киностудии, ибо все, что удается нам, все, что заботит нас, органично связано с достижениями, иска-

ниями и проблемами огромной семьи советских кинематографистов.

Партийное постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» ориентирует нас, художников кино, на всемерное укрепление связей с действительностью, на умножение нашей гражданской активности. Мы понимаем, что только на этих путях наше искусство может и впредь двигаться по восходящей. От нас ждут не просто отклика на злобу дня, а талантливых, страстных и умных картин, пронизанных передовыми идеями нашего времени.

Глубоко раскрывая мир нашего современника, мы тем самым раскрываем суть жизни нашего общества, закономерности его развития, тот великий прогрессивный вклад, который народ вносит в исторический нравственный опыт всего человечества. Мы должны свято помнить и воплощать в своей творческой практике слова постановления: «Киноискусство призвано активно способствовать... утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед».

Константин Степанков

Постигать современность

Десять лет назад в общественной, в культурной жизни нашей страны зазвучало постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Этот фундаментальный партийный документ, сконцентрировав как творческий, так и социальный опыт советского кинематографа, исполненный уважения к его реальным успехам, в то же время приковал наше внимание к целому ряду принципиальных упущений в кинематографической деятельности и тем самым нацелил каждого из нас на все более требовательный и ответственный подход к собственной, личной и к общей нашей работе в искусстве кино.

Постановление ЦК своими выводами, рекомендациями оказало существеннейшее воздействие на всесторонний прогресс экранного творчества в развитом социалистическом обществе; и, конечно же, нельзя не отметить, что каждая строчка его, продиктованная действительными потребностями самой жизни, четко ориентировала и продолжает ориентировать советскую кинематографию на идейно активное, художественно зрелое исследование, постижение актуальных общественных, нравственных, духовных проблем и задач современности.

Огромный мир бушует вокруг нас, кипит страстями, неистовствует, тревожится и тревожит, мыслит и созидает, верит, надеется, любит... Газеты, радио, телевидение ежедневно, ежечасно не просто наполняют наш дом многоголосьем эпохи, но и словно бы выносят нас самих в бурлящее море событий и фактов как локального, частного, так и глобального общечеловеческого звучания. То и дело волны этого жизненного моря выплескиваются на киноэкран, в том числе игровой. И уж так повелось, что нередко в нашем едва ли не самом коллективном виде искусства проблематика действительности определенным образом концентрируется, даже персонифицируется столько же в героях кинолент, сколько и в самих исполнителях ролей, в актерах.

Само собой разумеется, мысль об этом увеличивает степень нашей профессиональной, гражданской ответственности перед зрителями, перед обществом в целом. И когда в постановлении ЦК говорилось, что на экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характеров, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам, то это во многом было справедливым упреком и в наш, актерский адрес. Именно так был дан своевременный деловой сигнал о неблагополучии в нашем киноделе; и за истекшие с той поры десять лет нам не раз

довелось убедиться, что значительная часть мастеров экрана и перспективной творческой молодежи реагировала на него должным, достойным образом.

Сознательно не буду называть сейчас сами фильмы, но хочу назвать имена некоторых своих коллег, актеров, которые из года в год отменно профессиональным и духовно насыщенным творческим трудом не просто обогатили, но в полном смысле возвысили наше искусство. За каждым именем выстраивается здесь вереница экранных образов, которые даже средних достоинств ленту выводят на более высокий качественный уровень, а уж в мастерском экранном произведении поистине сверкают всеми гранями незаурядной личности самого исполнителя.

Если говорить о ветеранах, которые всегда в строю, то в их числе мы прежде всего упоминаем недавних юбиляров: Николая Крючкова и Всеволода Санаева, отметивших в атмосфере всеобщего уважения свое семидесятилетие. Из всех прозвучавших в этой связи более чем заслуженных похвальных слов хотелось бы выделить принципиально, на мой взгляд, поучительные: оба эти талантливых актера всякий раз воплощали, олицетворяли на экране характер времени, суть нынешней эпохи. Не в этом ли то высшее понимание, проявление, исполнение нашего профессионального и гражданского долга перед согражданами, о котором напоминало нам постановление ЦК?!

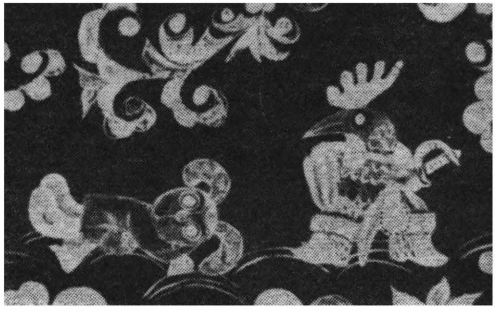
Думаю, никто не усомнится, что в ряд украсивших сегодняшнюю историю кино актерских имен прочно вошло имя Михаила Ульянова. Человек мощного общественного темперамента, чрезвычайно ответственный в каждом шаге своем, Михаил Ульянов на сцену, на кино- и телеэкран, даже в чтение дикторского текста к документальному фильму, как правило, вносит нравственное зерно личного, глубокого и неравнодушного постижения современного мира, свою боль за его несовершенства и свой «символ веры» в созидательное внутричеловеческое начало. В недавние годы М. Ульянов сыграл немало ролей самого разного плана, и на примере динамичной творческой биографии этого признанного мастера можно было бы проследить, как обогатилась жанровая палитра советского кинематографа за истекшее после постановления ЦК десятилетие.

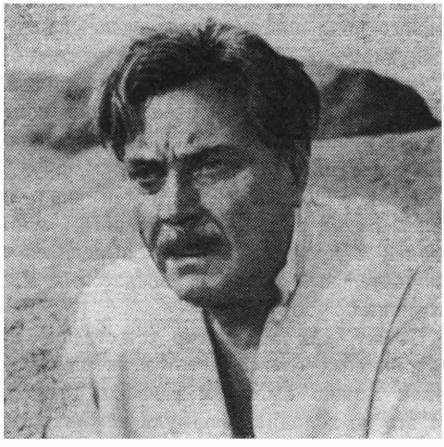
Еще одна примечательная актерская судьба, сложившаяся в 70-е годы на редкость плодотворно и показательно: Евгений Леонов. Актер, по всем традиционным канонам, казалось, раз и навсегда комедийный, он провел нас через целую экранную галерею действующих лиц — от трагикомических до трагедийных, от фарсовых, гротесковых до публицистических, причем не резонерствующих, функциональных, а продуктивно мыслящих и социально активных.

И, наконец, хочу назвать актера, по-моему, вдвойне щедро одаренного: с одной стороны, безусловным талантом, с другой — всемерной зрительской любовью. Это Вячеслав Тихонов. Отнюдь не склонный к внешним эффектам, обладающий хорошим вкусом и чувством меры, Тихонов так естественно, так мудро живет, чувствует, мыслит на экране, что в конце концов не оставляет равнодушным ни самого массового, ни самого взыскательного зрителя. Есть, очевидно, в этом человеке какой-то редкостный сплав профессиональных и личностных качеств, благодаря которому он пользуется стойкой привязанностью своих современников-зрителей, что называется, от мала до велика. И по-своему существенно, что такого рода повсеместная, очень уважительная популярность, являющаяся характерной приметой тех лет, когда фильмов снималось сравнительно немного, а имена «звезд» самая широкая публика знала наперечет, пришла к Вячеславу Тихонову в нынешнюю пору, когда снимается до нескольких сотен кино- и телефильмов за год, а из огромного множества людей с профессией актер выделился весьма внушительный отряд первоклассных мастеров, истинных художников.

Скажу, как абсолютно естественно принято в подобных случаях, что перечень достойных имен можно было бы успешно продолжить... И это не холодная формула вежливости, а самая честная, самая искренняя констатация оче-

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1979





На стр 28

«Вечный зов»

«Цапля и Журавль»
«Лиса и Заяц»
«Ежик в тумане»

«Любовь земная»

«Судьба»

«Восхождение»

видного факта. Ведь, скажем, все мы знаем, как трудно в последние годы на фестивалях отдать пальму первенства за лучшую роль актрисе или актеру, то есть выделить первого среди равных; все мы знакомились с ежегодными итогами зрительских опросов в «Советском экране» и видим, как плотно прижаты друг к другу баллы, позволяющие в конце концов вынести в первую строку то или иное актерское имя.

Сколько хорошего мог бы я сказать о многих своих коллегах, работающих на всех студиях страны. Весомую, своеобычную лепту в наше киноискусство внесли и вносят москвичи Евгений Матвеев и Александр Калягин, Людмила Гурченко и Станислав Любшин, ленинградцы Олег Борисов и Олег Басилашвили, грузины Софико Чиаурели и Рамаз Чхиквадзе, армяне Хорен Абрамян и Фрунзик Мкртчян, латыши Вия Артмане и Астрида Кайриша, молдаване Светлана Тома и Михай Волонтир, туркменка Мая-Гозель Аймедова, литовец Регимантас Адомайтис, киргиз Суйменкул Чокморов, эстонец Тыну Карк...

Если же я особо выделил имена только некоторых актеров, то прежде всего потому, что на счету каждого из них есть образы героев, в которых их исполнители во всей уникальности собственного творческого дарования, во всей объемности собственной человеческой личности сумели сфокусировать те или иные общественные и нравственные тенденции нашего времени, нашего советского образа жизни. На личном опыте едва ли не все мы знаем, как трудно, как не всегда по силам бывает достичь на экране вот такого высочайшего уровня просто п р а в д ы.

Однако же мы, разрабатывая, воплощая характеры экранных героев, питаемся по крайней мере двумя источниками: сценарным материалом и материалом жизни в ее разнообразных и, как правило, значительно более полнокровных, чем в сценариях и фильмах, драматических проявлениях. Здесь нет открытия, но есть неиссякающий, непреходящий повод для размышлений, тем более что и постановление ЦК отмечало, что многим фильмам недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности.

Не случайно так много думаем, так часто говорим мы о том, как — достаточно ли мощно — резонирует наша сегодняшняя жизнь в лентах, в ролях, в образах, которые мы создаем или пытаемся создавать. И не случайно, вглядываясь в ту или иную экранную работу, мы все настойчивее ищем в ней социально-нравственную сущность так называемой авторской позиции, духовные и эмоциональные приметы неравнодушия создателей фильма к попавшему в поле зрения их кинокамеры жизненному явлению.

В последние годы мне довелось сняться в нескольких лентах современной тематики; и я сам — сначала лишь вслед за ролями, а затем со все более возрастающим, отнюдь не временным, сторонним интересом — начал вникать в проблемы, на поверхностный взгляд весьма далекие от моей актерской профессии: экологические, сельскохозяйственные, социологические. Нужно ли это мне, актеру? Несомненно. Без этого просто нельзя, потому что, во-первых, это нужно моим героям, а во-вторых, это нужно моим современникам, которые хотят видеть на экране людей, искренне взволнованных животрепещущими вопросами бытия. И еще — сегодня, как известно, никто ни от чего существенного для человечества не может, не смеет быть далеко.

И потому нельзя не знать сути вещей, о которых ведешь разговор с экрана, причем прежде и лучше всего — социально-этической их сути: ведь яснее же ясного, что никто и никогда не потребует от актера, режиссера, сценариста, скажем, диплома об инженерном или агрономическом образовании; но как же не потребовать от кинематографиста реальных доказательств истинного понимания проблематики жизни, безусловного умения правдиво поведать о ней средствами своего искусства?! Именно недостаток требовательности, творческой и общественной, порождает порой то недопустимое положение, когда вместо правдивого показа тех или иных событий экран демонстрирует поверхностное, одностороннее, а порой и неверное истолкование позиций и фактов. Об этом сказано в постановлении ЦК открыто и нелицеприятно.

Нет сомнений, что этот программный партийный документ явился одним из самых действенных факторов, благодаря которым в истекшее десятилетие советский кинематограф постоянно обогащался тематически, художественно, идейно. Интересные, нередко весьма результативные творческие поиски ведутся в самых разных направлениях кинематографистами всех союзных республик, всех студий страны. Об этом доказательно свидетельствуют, к примеру, недавние ленты: грузинская — «Твой сын, земля», эстонская — «Гнездо на ветру», литовская — «Факт», узбекская — «Триптих», азербайджанская — «Допрос», мосфильмовская — «Остановился поезд», ленфильмовская «Две строчки мелким шрифтом» и ряд других.

Думаю, что не ошибусь, если замечу, что одним из определяющих качеств всех лучших экранных работ о дне нынешнем, обеспечивших их серьезный художественный и общественный успех, явилось то, что острота поставленных в них жизненно важных вопросов, социально-экономических, моральных, не вытеснила на второй план психологию характеров действующих лиц, не обеднила и не обесцветила эмоционально-этическую разнокрасочность человеческих отношений и насыщенную их разветвленность в современном нам обществе.

Нетрудно заметить, что свои сегодняшние размышления я так или иначе сосредоточиваю по принципу «современность и экран». Это отнюдь не свидетельствует о недооценке кинопроизведений исторической тематики или экранизации классики. История, большая литература естественно и неизменно влекут советских кинематографистов всех поколений; и здесь тоже сложился свой список удач, свой счет упущениям и пробелам. Но нельзя не подчеркнуть, что наибольший успех выпадает на долю исторических лент и экранизаций, а значит и их авторов — драматургов, режиссеров, актеров, именно тогда, когда они способны выдержать бескомпромиссное идейно-творческое испытание на связь с современностью — не формально надуманную, искусственную, а глубинную и органичную связь. Как, например, в дилогии «Юность Петра» и

«В начале славных дел» С. Герасимова или в «Неоконченной пьесе для механического пианино» Н. Михалкова.

И опять — что же в конечном счете движет создателями лучших экранных «исторических хроник» и экранизаций классического литературного наследия? Неравнодушие — к социально-нравственной проблематике воссоздаваемых на экране ушедших эпох и к жгучим проблемам современного мира, современного человечества. Можно бы, наверное, выстроить в этой связи длинную цепочку лестных определений, что было бы вполне справедливо по отношению к авторам лучших экранных работ и на исторические, и на современные темы, но я выбираю на сей раз одно слово, одно понятие — неравнодушие, потому что, как мне кажется, именно это насущное свойство человеческой личности питает экран плодоносящими соками жизни, как питает и преобразует оно саму жизнь. Это ведь одно из тех высочайших моральных свойств, что помогает и советским кинематографистам, осознающим свой почетный долг перед народом и партией, создавать, как сказано в постановлении ЦК, высокохудожественные, разнообразные по тематике и стилю кинопроизведения, развивать лучшие традиции искусства социалистического реализма.

Хочется отметить, что и у нас, на Украине, в сравнительно недавнее время были созданы интересные, приметные ленты; и всем нам, кинематографистам республики, конечно же, приятно сознавать, что последние два-три года оказались на редкость урожайными, в частности, для киевской Киностудии имени А. П. Довженко. Вот некоторые из наиболее удачных работ украинских режиссеров, отличающиеся и зрелым мастерством, и индивидуальностью экранного почерка их авторов: «Жнецы» и «Высокий перевал», «Ярослав Мудрый» и «Вавилон-XX», «Черная курица, или Подземные жители» и «Ночь коротка». Здесь, думается, нелишне будет подчеркнуть, что вот уже второй год подряд на всесоюзных кинофестивалях среди фильмов для детей и юношества выходят вперед киноленты, отснятые нашими, киевскими, режиссерами.

Особо скажу о неизменно плодотворной работе старейшины нашего украинского кино Тимофея Васильевича Левчука. Создав в эти годы киноленты «Дума о Ковпаке» и «От Буга до Вислы», работая сейчас над их логическим, тематическим продолжением «Если враг не сдается», Т. Левчук слагает на экране нетленные главы партизанского эпоса Великой Отечественной. Это высокая, благородная миссия; и сам я счастлив, горд, что в свое время приобщился к такой важной и такой нужной работе.

Мне довелось воплощать образ прославленного Сидора Артемьевича Ковпака, выпало прожить на экране, а для меня — и в собственной жизни, чрезвычайно существенные, едва ли не главные годы легендарной ковпаковской судьбы. Нужно ли говорить, объяснять, сколь это было не просто и сколь ответственно — играть героя, с одной стороны, еще реально живущего в памяти своих соратников и современников, а с другой — уже обретшего легендарные черты?! Пожалуй, то был один из самых важных, творчески полнокровных периодов моей жизни, и хотя мне, наверное, грех жаловаться на невнимание со стороны режиссеров, на недостаток активной съемочной работы как таковой, но очень немногие свои дни и минуты перед камерой я мог бы сравнить с теми, что прожиты с думой о Ковпаке. И особенно обидно, что с материалом современности все еще не довелось пережить ничего подобного: разумеется, не в жизни, а на экране.

Да, если что, к сожалению, и не может удовлетворить в сегодняшней практике игрового кино нашей республики, так это характер его взаимосвязей с современной темой, с проблематикой окружающей нас жизни. И хотя здесь ни на миг нельзя снимать ответственности с самих режиссеров, но мне кажется, что некоторая приблизительность в киноисследовании реальной действительности, особенно при отображении острых, конфликтных ситуаций, бывает заложена прежде всего авторами литературных сценариев, а потом, в процессе съемок уже практически не преодолевается.

К сожалению, наши кинодраматурги чаще,

чем хотелось бы, чем допустимо сегодня, жгучие вопросы животрепещущего человеческого бытия продолжают замещать некими выспренными фразами, псевдопоэтическими образами, не имеющими отношения к сути дела и лишенными истинной поэзии жизни. И бесконфликтность, однолинейность, голая назидательность, что то и дело предстают на экране, как правило, оказываются естественным, неизбежным продолжением драматургических недоработок и просчетов. Ведь, как известно, на экране — даже поэтическом — в каждый конкретный момент должно появляться что-то конкретное, «вещное», так как же ему появиться из ничего?! Из ничего, при том, что окружающий нас мир до предела насыщен по-настоящему проблемными, далеко не однослойными ситуациями, сюжетами, судьбами. Вот почему, мне кажется, перечень экранных удач украинских кинематографистов должен сегодня все активнее, все ощутимее пополняться и мастерскими, социально зрелыми лентами современной тематики.

С каждым днем становится все очевиднее, что советский художник не может, не имеет права жить, работать только как крепкий профессионал: даже самое совершенное владение приемами и навыками ремесла не освобождает от гражданской необходимости душой, сердцем, разумом осваивать и воссоздавать на экране ежечасное, ежесекундное движение, гуманистическую сущность самой жизни. И в этом свете актеру не пристало сегодня быть ловким, предприимчивым интерпретатором сценарных и режиссерских задумок. Без его личной, актерской и человеческой боли и радости, тревоги и надежды, горечи и любви, непосредственно соотнесенных с тем, о чем стремятся рассказать на экране драматург и постановщик, с породившим этот кинорассказ жизненным материалом, — без всего этого не создать ему, актеру, достоверного экранного образа, не наладить надежных связей со зрительным залом, не зажить с прильнувшими к экрану людьми одной, общей жизнью.

Не хочу быть понятым и воспринятым упрощенно, но не могу не подчеркнуть, что сегодня каждый из нас должен ощущать себя в самой полной мере пропагандистом наших, коммунистических идей и идеалов, активно способствуя формированию у наших современников марксистско-ленинского мировоззрения. Благодаря экрану мы, кинематографисты, получили уникальную возможность общения с самой массовой аудиторией, со многими-многими миллионами человеческих глаз, сердец, душ — и первейший долг, наше право и наша обязанность в том и состоят, чтобы самым достойным, самым полезным нашему народу и государству образом работать для них. На этот конструктивный, принципиальный рабочий и творческий лад настраивало и продолжает настраивать нас и постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Юрий Озеров

Годы поисков и свершений

Десять лет назад Центральный Комитет КПСС принял постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Этот документ оказал в 70-е годы и оказывает по сей день решающее влияние на все наше многонациональное киноискусство, определяет направление и перспективу его движения. Партия ориентировала и ориентирует нас на повышение идейно-художественного уровня фильмов, на бескомпромиссную борьбу с мелкотемьем, бесконфликтностью, ремесленничеством, призывает сверять наши замыслы с великими свершениями народа.

Сегодня, осмысляя опыт прошедшего десятилетия в свете постановления ЦК КПСС и тех высоких оценок, которые были даны нашему искусству Леонидом Ильичом Брежне-

вым на XXV и XXVI съездах партии, яснее видишь то, что мы смело можем отнести к своим достижениям.

В постановлении подчеркнуто, что «в советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворение в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира». На этом главном направлении нами немало сделано.

Прежде всего — расширился тематический и жанровый диапазон нашего экрана. Мы стали больше внимания уделять современному материалу и образу человека наших дней. Причем отрадно отметить, что успехи в разработке современной темы в 70-е годы связаны не только с творчеством крупнейших мастеров советского кинематографа, но и с именами режиссеров среднего и молодого поколений. Это очень важное достижение, которое надо развивать, ибо современность — душа нашего искусства, а создание образа современника, достойного подражания, — главная забота.

Мы с удовлетворением отмечаем, что активизация жанровых поисков привела к тому, что семья киножанров стала богаче. Возрос интерес к социально-психологической драме, к эпическим жанрам, к комедии и мелодраме, к психологическому детективу, к философской притче, а в целом — к анализу внутреннего мира человека, связанного со своим временем и осознающего ответственность за общее дело.

Событием большого общественного значения стало то, что широкое зрительское признание завоевали фильмы о рабочем классе, остропроблемные, полемические, смело и оригинально сочетающие художественное осмысление серьезных конфликтов с выразительными средствами публицистики. Эти позиции мы не должны терять. Постоянно развивать успех, настойчиво вести поиск в этом направлении — наша первоочередная задача.

Новый уровень был достигнут и в разработке темы Великой Отечественной войны. На новом уровне возродился жанр героической киноэпопеи, в которой «судьба человеческая» сопряжена с «судьбой народной» и раскрываются истоки советского патриотизма с высоты нашего исторического опыта. Рядом с эпопеей успешно развиваются и другие жанры, средствами которых о войне рассказывает новое поколение кинематографистов, принимающее эстафету из рук старших, знающих войну по личному опыту. Преемственность поколений — наше драгоценное достояние!

С законной гордостью называем мы наше единое социалистическое искусство многонациональным и интернационалистским и с радостью отмечаем быстрое развитие в прошедшее десятилетие кинематографий всех союзных республик, развитие, обусловленное нашими коллективными усилиями, стимулированными ясными и глубокими указаниями партии и разносторонней помощью, которую получило кинопроизводство в те годы. Новые имена режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников зазвучали в киноискусстве России, Украины, Прибалтики, Закавказья, Белоруссии, Средней Азии, Молдавии. Большим событием стала организация на «Мосфильме» творческого объединения «Дебют». В нем молодые режиссеры получили широкие возможности для «пробы пера» — для экспериментов, для поисков собственной дороги в искусстве. «Дебютом» руководит художественный совет, в который входят известные режиссеры и сценаристы. Их задача — внимательно, терпеливо и взыскательно работать с молодыми, делиться с ними опытом. Оценивая первые самостоятельные шаги будущих, как мы надеемся, мастеров, мы стремимся к тому, чтобы выявить возможности каждого, ростки индивидуальности. Важно воспитывать в дебютантах оригинальность и смелость мышления, уважение к традициям и мужество новаторских исканий. И, конечно, высокую гражданственность, принципиальность, боевитость.

Благодаря постоянной заботе партии о советском искусстве в нашем кинематографе сложилась атмосфера, благоприятствующая творческим поискам. Это выразилось и в том, что заметно активизировалась теоретическая и критическая мысль. Критика стала более вни-

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1980

«Несколько интервью по личным вопросам»

«Наследники Мао»

«Кубинские портреты»

«Весна в Пномпене»

На стр. 35

«Вкус хлеба»

мательной, глубокой и аналитической, более профессиональной, а потому и более авторитетной. Ее действенное участие в киноцроцессе — результат реализации требований, сформулированных в постановлении Центрального Комитета партии «О литературно-художественной критике», не случайно принятом в том же 1972 году. 70-е годы прошли под знаком углубленного анализа наших достижений и просчетов и были временем коллективных раздумий о закономерностях и о перспективах развития отечественного киноискусства. Все мы, практики, теоретики, критики, объединили свои усилия в поисках прочных связей с самой широкой зрительской аудиторией.

Состояние критики мы стали принимать очень близко к сердцу, понимая, что без аналитической мысли нам не обойтись.

«Часто, когда я садился за написание рецензии к какой-нибудь драме, особенно, если мне казалось, что она не отвечает моим представлениям об искусстве, моим вкусам и убеждениям, меня охватывали сомнения и опасения — не затормозит ли моя добросовестная критика развитие какого-либо большого таланта, не станет ли мое искреннее суждение приговором для какого-нибудь большого мыслителя? С пером, повисшим в воздухе, я колебался, нашептывая сам себе: а что бы было, если бы я случайно поспособствовал гибели великого произведения?»

Так говорил о проблеме критического долга известный французский критик Жюль Леметр. Во сколько же раз ответственнее дело критики в нашем социалистическом обществе, где искусство и культура — достояние общенародное!

Критик, в частности кинокритик, должен быть личностью «без страха и упрека», с полным набором интеллектуальных и нравствен-

ных «хромосом», отвечать не только за себя, но и, как сказано в постановлении «О литературно-художественной критике», «способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства».

Отточенное перо кинокритика должно являться оружием идейно-художественной справедливости, а самому критику положено быть мудрым, добрым и объективным, и пусть его никогда не поразит болезнь вкусовщины и субъективизма, а творчество его никогда не зависит от конъюнктуры и групповых соображений. Так представляется профессия кинокритика автору фильма, режиссеру.

То необыкновенное переживание, которое в состоянии дать кино, не в силах заменить никакое другое искусство. И нигде, кроме как в кинотеатре, чувства и умы не раскрываются так широко навстречу другим людям, другим культурам, всему человечеству. И обязанностью кинокритики является то, чтобы с экрана к зрителю обращалась правда, чтобы чувства, которые пробуждают фильмы, помогали миллионам зрителей понять мир, отыскать свое место в сложных явлениях жизни, протестовать против зла, выступать на стороне справедливости и социализма. Цель критики — участвовать в решении задач коммунистического строительства, формируя общественное мнение, борясь с чуждыми взглядами и концепциями.

Задача кинокритики также — помочь развитию у кинематографиста широкого взгляда на мир, столь необходимого в настоящее время, привить вкус к генеральным темам эпохи, сделать все, чтобы художники жили свершениями, испытаниями, проблемами времени.

А художник не может и не должен бояться острого конфликтного разговора, разговора о самых актуальных, масштабных проблемах современности, если уверен в правильности, партийности своей позиции. И здесь ему тоже должна помочь критика — вселить веру и смелость, поддержать, направить руку молодого и неопытного. Но главная задача кинокритики, как мне кажется, — постоянно представлять кинематограф в великой и бесконечно разнообразной зрительской аудитории. Зрители отличаются друг от друга не только по возрасту, образованию, профессии, национальности, местожительству и другим социально-демографическим признакам, но и по своему эстетическому опыту и художественным интересам. Не секрет, что у иных зрителей успехом пользуются фильмы, обладающие незатруднительной для восприятия, примитивной структурой, комплексом коммуникативно-досуговых качеств. Они в коммерческом плане побеждают подчас в кинотеатрах продукцию высокого художественного качества.

И тут уже критик должен выступить в роли умного педагога, терпеливо прививающего хороший вкус, умение понимать самое важное искусство, с его постоянно меняющейся формой и спецификой языка. За последние годы во многом по-новому складывался характер взаимоотношений кинокритики с киноискусством и публикой. Наряду с традиционными способами выражения критического мнения — рецензией, статьей, монографией — возникли новые формы общения критики со зрителем: например, выступление по телевидению и радио. Слово критика теперь обращено к миллионной аудитории. К сожалению, пока что это слово часто звучит только информативно. «Телевизионная критика», на мой взгляд, способна и должна влиять на широчайшие массы трудящихся, содействуя тем самым их приобщению к киноискусству, совершенствуя художественные вкусы.

Перед советским кинематографом стоят новые задачи, продиктованные нашим великим, героическим временем. На их решение нацеливает нас Коммунистическая партия постановлениями своего Центрального Комитета, решениями XXVI съезда. В этих условиях, как всем нам ясно, возрастает роль теории и критики в деле социальной активизации нашего многонационального экрана.

А эта активизация, необходимость работать еще более целеустремленно, продуктивно и наступательно прямо вытекает из постановления Центрального Комитета «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Мне уже приходилось писать о том, что этот документ мы, кинематографисты, рас-

сматриваем как долговременную программу наших общих, совместных действий. С каждым годом становится яснее ее основополагающее значение.

В постановлении сказано: «В произведениях кино следует глубоко запечатлеть путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства советского общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных принципов нашего общества, советского образа жизни».

Нам предстоит еще немало сделать, осуществляя эту долгосрочную программу. Сделать, опираясь на накопленный опыт и ясно видя перспективу развития нашего искусства, сверяя с современностью каждый шаг.

Игорь Григорьев

Лицом к человеку

В наше быстротечное время десять лет жизни сливаются в памяти в поток, мощное течение которого несет многие надежды и свершения, удачи и огорчения. И здесь способность оглянуться, оценить движение времени в целом необходима, чтобы не потеряться в многообразии событий и явлений, правильно рассчитать свои силы, и направление движения жизни, не оказаться на отмели истории.

Прошедшее десятилетие для нашей кинематографии было стремительным, полноводным. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» дало мощный толчок всему нашему кинопроцессу. Партийный документ определил конкретные задачи советской кинематографии «в деле коммунистического строительства, формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей» на данном историческом этапе развития нашей страны.

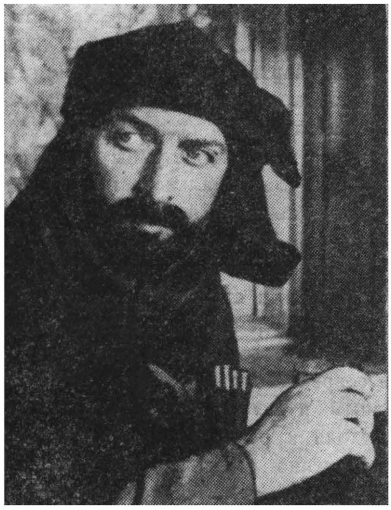
Вспомним, на каком общественном фоне появилось постановление. Страна входила в 70-е годы. Партия наметила главные пути решения социально-экономических проблем общества развитого социализма.

Народное хозяйство страны было повернуто на развитие максимально интенсивной экономики, на подъем эффективности и качества всей работы. Реалистический анализ положения дел концентрировал внимание партийных и хозяйственных органов, всего народа на нерешенных проблемах, способствовал формированию у каждого человека на его рабочем месте современного экономического мышления. Исходным пунктом партийного, политического подхода к решению экономических вопросов неизменно служило, как подчеркивалось на XXVI съезде КПСС, программное требование — все во имя человека, все для блага человека. И эта забота о человеке рождала мощный ответный импульс у народа, который работал с удвоенной энергией на благо своей социалистической Отчизны.

На XXVI съезде партии Л. И. Брежнев сказал: «Хорошо, по-ударному работали советские люди. Тесно сплоченные вокруг ленинской партии, воспринимая ее предначертания как свое личное, кровное дело, труженики города и села не жалели усилий, наращивая экономический потенциал Родины. Честь и слава советскому человеку — человеку труда! Он — главное, бесценное богатство нашего общества».

Десять лет жизни страны ярко проявили социально активную позицию советского человека по отношению к окружающей его жизни. Партия способствовала тому, чтобы в каждом трудовом коллективе особое внимание было привлечено к человеку, честно работающему, болеющему за порученное ему дело. Политика партии, направленная на максимально

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЕЙ СССР 1981



«Берега»

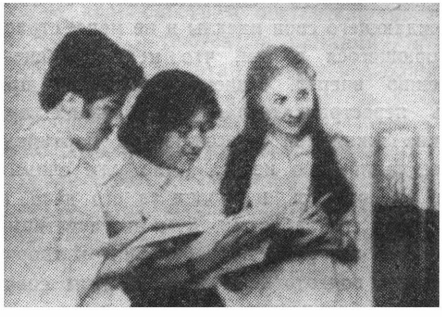
«Москва слезам не верит»

«Допрос»

На стр. 39

«Земельная реформа»
«Афганистан. Революция продолжается»

«Два дня в апреле. Репортаж о революции»
«Афганистан. Жаркая зима»



внимательное отношение к запросам трудящихся, их пожеланиям и рекомендациям, еще больше укрепила в каждом советском человеке чувство гражданина, лично ответственного за судьбу своей Родины, своего государства. В этой связи я вспоминаю ставшие крылатыми слова Л. И. Брежнева, произнесенные им на XXV съезде КПСС: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения». Устойчивый подъем экономики минувшего десятилетия, достигнутый созидательным трудом всего народа, позволял совершенствовать систему общественных отношений, решать многие социальные задачи, укреплять обороноспособность страны, проводить активную внешнюю политику, главной задачей которой является забота о мире. Советский человек воспринимает все вопросы внешней и внутренней политики нашего государства, нашей партии как вопросы своей жизни, своей судьбы. Не случайно в прошедшем десятилетии наибольший интерес в литературе и искусстве вызвали произведения, достойные граждански зрелого зрителя. Содержание постановления о дальнейшем развитии советской кинематографии было подчинено тому, чтобы поднять искусство кино начала 70-х до уровня задач, стоящих перед государством, перед народом. Обращаясь к деятелям экрана, постановление ЦК КПСС подчеркивало, что еще «нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности».

Рекомендации партии стали отправной точкой для глубоких раздумий мастеров советского экрана, в том числе и кинопублицистов,

о путях дальнейшего развития кинематографа, поиске новых тем, совершенствовании методов экранного осмысления жизненных процессов. Документальное кино, как и весь кинематограф в целом, стремилось глубоко проанализировать задачи, стоящие перед современным обществом. Зритель, который активно участвовал в созидательной работе в масштабе всей страны, и от экрана ожидал героя деятельного, ожидал той формы документального кинематографа, что в отличие от созерцательного скольжения по поверхности события давала возможность показать живого самобытного человека, нашего современника, страстно утверждающего свои идеалы и не менее страстно борющегося с тем, что мешает общему движению вперед. Кинематографистам пришлось перестраиваться в свете таких зрительских ожиданий и конкретных партийных рекомендаций, ибо нельзя было уже снимать героя, не волнуясь, не болея за его дела, не проникаясь его заботами, думами, чувствами! Собственно говоря, эти требования к творчеству были подготовлены всем опытом советской кинопублицистики, ее славными традициями. Партия напомнила о них еще раз.

В лучших фильмах десятилетия появился герой, в котором обнаружилось живое стремление совершенствоваться вместе с процессом развития всего нашего общества. Картины Н. Боронина «Ищу соперника», Б. Рычкова «Личная ответственность», А. Видугириса «Нарынский дневник» и «Год беспокойного солнца», «бамовские» ленты В. Трошкина, работа Западносибирской студии кинохроники «Горячий человек» и другие стали свидетельством конкретного проявления этой активной позиции.

Выбор социально активного героя потребовал от кинематографистов поисков новых, более энергичных форм экранной публицистики. Вспомним неоднократно обсуждавшийся на страницах журнала фильм «Сотворение хлеба». Здесь уже сам автор картины выступает в роли социально активного героя, ставит разнообразные опыты, доказывая в фильме и с помощью фильма жизненность дорогой ему идеи. Примером социально активного кинематографа может служить и картина «Я обязуюсь» Свердловской киностудии. Бригада Фоменко на «Атоммаше» несколько растерялась перед конкретными производственными обстоятельствами в осуществлении выдвинутой ею идеи — подготовить важный для строительства завода котлован по принципу «рабочей эстафеты». Свердловские кинематографисты стали анализировать вместе с бригадой те препятствия, с которыми она столкнулась. Они не захотели быть сторонними наблюдателями, а вместе с бригадиром включились в увлекательное творческое исследование взаимоотношений рабочих коллективов на «Атоммаше». И хотя фильм «Я обязуюсь», как, впрочем, и упоминавшийся «Сотворение хлеба», несколько затянут, свердловские кинодокументалисты демонстрируют здесь обретенную в этом десятилетии способность экранной публицистики впрямую участвовать в развитии событий. К сожалению, таких лент появляется значительно меньше, чем хотелось бы, чаще мы ограничиваемся облегченной ролью наблюдателя, бережем свои нервы, экономим свои силы, словно забывая о той активной гражданской позиции, которую должен всегда занимать советский художник. Так и идем порой по кинематографической жизни с неистраченным и сохраненным неизвестно для чего запасом творческой энергии.

Между тем прежде всего активная форма кинематографа созвучна словам Л. И. Брежнева, сказанным на XXVI съезде КПСС: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

Именно поэтому мы должны осмыслить творческий опыт каждой работы, которая в интересной кинематографической форме глубоко анализирует нашу жизнь, заставляет задумываться над ее проблемами, искать пути их решения, помогает видеть человека во всем его многообразии. Интересна в этом смысле работа литовских кинодокументалистов В. Старошаса и Р. Шилиниса «Послесловие к старому фильму». Авторы исследуют в нем судьбу

выпускного класса: много лет назад вчерашние школьники единодушно решили остаться работать в колхозе. Жизнь оказалась более сложной, чем представлялась этим ребятам, и фильм исследует, как сложились их биографии в дальнейшем. Документалисты, умело сопоставляя старые съемки ребят в колхозе с сегодняшним днем и образом мышления этих людей, побуждают зрителей задуматься о движении времени, об ответственности человека за свою судьбу и перед обществом, и перед самим собой, перед своей юношеской мечтой. Несмотря на то, что не всегда эта авторская идея выражена последовательно, картина волнует зрителя доверительностью и искренностью рассказа, умением кинематографистов высекать из столкновения разного киноматериала мысль о предназначении человеческой жизни.

Говоря о социально-активном кинематографе, нельзя не сказать особо о «бамовской» серии фильмов В. Трошкина. Его многолетняя преданность теме, своим героям на «стройке века» достойна максимального уважения. Вместе со сценаристом Л. Николаевым он старается рассказать о людях великой стройки в момент наивысшего проявления их физических и духовных сил. Эти ленты рождают коллективный образ современника — подлинного героя нашего времени. Конечно, и в фильмах этой серии можно заметить просчеты, порой скоропись и незаконченность в разработке конфликтов, но вся серия, бесспорно, стала важной приметой десятилетия в нашей кинопублицистике.

К социально активному кинематографу стремятся и молодые А. Иванкин и М. Авербух в фильмах «Каждый из нас» и «С черного хода». Документалисты максимально используют действенное начало документальной кинокамеры. Они вторгаются в жизнь, чтобы стимулировать гражданское отношение к труду, к нормам социалистического общежития в каждом из нас, заставляют соотносить наши поступки, дела с идеалами, которые характеризуют наше общество.

Создавая наши ленты, мы должны отчетливо сознавать, что лучшие качества души и характеров экранных героев помогают формировать социально активных граждан нашей страны.

●

Вспоминая прошедшие десять лет, видишь, как изменилась сегодня роль событийной съемки для создания кинопортрета. Ни для кого не секрет, что право первой информации о событии или явлении бесповоротно перешло к телевидению. Но это не значит, что документальный кинематограф лишился зрительского интереса к событию на киноэкране. К кинематографистам пришла новая функция — снимать те подробности и обстоятельства событий, которые остаются за рамками прямых телевизионных репортажей. Это позволяет показывать то, чего не узнал зритель у «голубого экрана» о событии, явлении, личности. Такая информация сохраняет к кинорассказу длительный интерес. Конечно, это предполагает более подготовленную работу операторов во время съемок и прежде всего глубокое изучение личности героя и жизненной среды, в которую он погружен.

Взять хотя бы следующее обстоятельство. Раньше в 20-е, 30-е годы кинохроникеры снимали героя и среду вокруг него одним планом, и зритель мог видеть, как человек реагирует на окружающую его обстановку и как оружающие его люди реагируют на героя фильма. Так создавался истинный кинодокумент времени и человека в этом времени. Кадр давал цельную, подлинную картину происходящего. В 60-х и 70-х годах крупный план позволил документалистам углубиться во внутренний мир современного человека, делать фильмы, раскрывающие состояние его души, его самые сложные переживания. Но этот киноприем стал у многих кинематографистов превращаться в моду, документалисты будто забыли, что в кинематографе существуют также средний и общий планы. Любое событие стало расчленяться на отдельную съемку крупного плана человека и отдельного плана среды вокруг него. И лишь потом режиссер, выкладывая на монтажный стол, чередуя и перемешивая снятые куски, создавал картину события по своему разумению, исходя из своей

интуиции и своего понимания снятой ситуации. Спустя некоторое время смонтированное так событие переходило в другой фильм, и теперь уже другой режиссер соединял или сталкивал его с кинокадрами другого события. В результате новым поколениям зрителей, даже историкам кино будет трудно разобраться, как же выглядело то или другое снятое на пленку событие на самом деле. Мы никогда не должны забывать, что, являясь летописцами времени, снимая историю жизни своего поколения, обязаны — и в этом высшее предназначение и высший смысл нашей работы — оставить для истории подлинную картину жизни своего времени, не лишая ее достоверности.

Проблема «человек и мир» выдвигает перед документальным кинематографом еще одну важную задачу. Во время встречи со зрителями в Дубне к группе документалистов, среди которых был и я, подошли три молодые девушки. Они посетовали, что тонут в потоке современной информации. И спросили, нет ли документальных фильмов, которые помогли бы им разобраться, к примеру, в том, что происходит не отдельно в Китае или отдельно в Сальвадоре, а вообще в мире, как связаны эти события. Такое зрительское пожелание заставило меня о многом задуматься. Создавая ленты об отдельных, пусть и чрезвычайно важных проблемах и явлениях современной жизни, мы должны стараться выявить связи между ними, чтобы помочь зрителю составить целостную картину мира. Это касается не только международной жизни, но и многообразных народнохозяйственных, социальных, нравственных процессов внутри страны. Эти жизненные связи, их взаимодействие определяют жизнь общества, а следовательно, каждого человека, каждого из нас, будь то кинематографисты или герои их фильмов. Конечно, такая задача стереоскопического взгляда на жизнь — следующей категории сложности, более высокая ступень экранного осмысления мира, но подняться на нее нам необходимо.

Опыт последних лет убедительно доказывает, как нужны были зрителю фильмы М. Ромма «Обыкновенный фашизм» и «И все-таки я верю», картины Р. Кармена, А. Медведкина, М. Каюмова, Е. Учителя, А. Колошина, Л. Махнача, Е. Вермишевой, А. Слесаренко, С. Школьникова, В. Татенко, И. Селецкиса, А. Нугманова, О. Арцеулова, В. Копалина. Они стремились выявить, проанализировать связи между сложными событиями и явлениями современной жизни. Именно масштабность взгляда, эпичность, глубокий историзм в сочетании с углубленным вниманием к человеку, творцу истории, определили успех киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Историк кино В. Листов, размышляя об исключительном зрительском интересе к киноэпопеям, их всенародном признании, пришел к выводу, что здесь документальный кинематограф впервые приблизился к «романной форме», где основным условием жанра всегда было соотношение отдельной человеческой судьбы и исторического процесса в целом.

Судьбы Кирилла Орловского, Таисии Черемискиной, Бибигуль Табатабуловой, как и всех других героев эпопеи «Всего дороже», развернуты на широком историческом фоне и взаимодействуют с судьбой страны, мира. Такая форма кинопублицистического произведения позволяла зрителю определять значение каждой человеческой судьбы. В этой связи, я думаю, оправданно вспомнить роман «Война и мир». Описывая одного из своих героев, Толстой говорит: «Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал». Герои эпопей тоже «постоянно чувствовали» эту связь, но не могли представить себе ее во всей конкретности и в полном масштабе.

Среди зрительских откликов на киноэпопеи я встретил слова, которые принесли мне, как одному из участников этой работы, огромную радость и творческое удовлетворение. «Когда я воевал на фронте, — пишет один из ветеранов войны, — я хорошо представлял себе положение в своем окопе и рядом, но очень смутно чувствовал, что происходит в других

местах. «Великая Отечественная» помогла мне найти себя в этой гигантской битве с фашизмом».

●

За последние десять лет документальное кино все активнее стремилось расширить свою аудиторию — поиском новых тем, углубленным изучением освоенных, всесторонним осмыслением человеческого характера. И в то же время — стремлением совершенствовать форму фильмов, их киноязык. Этому способствовало значительное усиление позиций документалистов в республиках. Если и раньше национальные «школы» хроникеров Украины, Киргизии, Грузии, Латвии, Узбекистана имели свое «лицо», то в последние годы самобытными, запоминающимися лентами уверенно заявили себя кинематографисты Белоруссии, Эстонии, Армении, Туркмении, Таджикистана. Их работы отличает исследование живого национального характера, развивающегося в едином советском обществе, многообразно проявляющегося в условиях нашего времени. «Девяносто шестая осень» — «Беларусьфильма», «След души» и «Разговор с королевой» — Рижской киностудии, «Уста-Кую» — «Туркменфильма», «Дочки» и «Старики» — «Таджикфильма», «Портрет Сесилии Тактакишвили» на Грузинской студии документальных и научно-популярных фильмов, «Элегия» и «Добрый след» армянских документалистов — эти взятые для примера и многие другие, не названные работы знакомят нас с яркими народными характерами, с внутренним богатством и глубиной современного советского человека. Фильмы показывают, как при сближении советских наций и народностей, их экономическом, социальном и культурном развитии национальный характер сохраняется, обогащая емкое понятие «советский человек».

Национальные студии сегодня не назовешь периферийными. Все чаще поиски новых форм, интересных героев, разработка глубинных основ характера современного человека документалистами в республиках определяют важные пути развития всего советского документального кинематографа. Все чаще самобытная личность, открытая документалистами союзных республик, увлекает зрителя глубиной откровения, цельностью, мудростью, активной жизненной позицией. Но и этим отрядам нашей кинодокументалистики свойственны общие для документального кино недостатки. Нередко выстраиваемая за письменным столом сценарная схема ставит режиссера и оператора на месте съемок в положение людей, которым приходится не исследовать с кинокамерой в руках конкретную сегодняшнюю ситуацию, а «организовывать» жизнь по привезенному сценарию. Оторванность таких сценариев от подлинной судьбы героя не дает возможности обнаружить наиболее важные, принципиальные черты его характера, показать его личность и судьбу, заложить еще в замысле такую драматургическую линию, которая направила бы съемочную группу на путь создания по-настоящему интересной для зрителя картины. Слишком часто мы еще пытаемся сами себя обмануть, посчитать, что не интересное для нас может стать интересным для зрителя. Это глубочайшее заблуждение порождает поток серых, скучных, никого не трогающих, а значит бесполезных для общества картин. В таких картинах неизбежно царит засилье дикторского текста. Хотя психологи давно доказали, что восприятие фильма зрителем складывается из 20 процентов услышанного и 80 процентов увиденного. Мы же часто производим фильмы, все содержание которых вмещено в дикторский текст, забываем о родовых качествах кинохроники — репортаже, кинонаблюдении за человеком, смысловом значении детали, среде вокруг человека, монтажном столкновении снятых эпизодов — в общем, забываем о природе документального кинематографа, его плоти и крови. Вот почему, радуясь нашим успехам, называя состоявшиеся фильмы моих товарищей, ни в коем случае нельзя забывать, что рядом с лучшими картинами еще множество лент, воспитательное воздействие которых неизмеримо ниже. Да и наиболее удавшиеся фильмы порой только намечают новые пути, которые еще предстоит осваивать.

●

Документальное кино сегодня находится на ответственном этапе своего развития. Размыш-

ляя о социально активной роли экранной публицистики, ее месте в жизни современного человека, о природе и предназначении кинодокумента как такового, мне хотелось в этих заметках еще раз взглянуть на наш общий накопленный за десятилетие опыт и понять, что же сегодня зависит от нас самих для дальнейшего развития современного документального фильма, для совершенствования его формы в самом важном деле — создании кинопортрета времени и человека, человека своего времени.

Вышедшее десять лет назад постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», другие партийные документы этих лет и сегодня активно помогают нам в осмыслении и реализации этой высокой миссии кинопублицистики.

Наша важнейшая задача — увидеть и осмыслить те жизненные процессы, которые определяют движение нашего общества в грядущее. Лишь в этом случае кинопублицистика может считать себя достойной своего зрителя, способной удовлетворить духовные запросы современника.

Аркадий Сиренко

Мера ответственности

Невозможно запланировать взлет в искусстве. Но можно создать для него необходимые условия, что и было сделано постановлением «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», рядом последующих постановлений (в частности, «О работе с творческой молодежью»), целым комплексом мероприятий, обеспечивающих претворение в жизнь этих важнейших партийных документов.

Одним из практических шагов в этом направлении стало создание экспериментального молодежного творческого объединения.

Учитывая всю сложность современного кинопроизводства, работа в этом объединении дает возможность молодому кинематографисту лучше почувствовать свои силы, утвердить свои художнические и гражданственные устремления, может быть, впервые показать свое творческое лицо. И это необходимо, как выяснилось, не только ему самому — потому и стало частью важнейшей государственной программы.

Забота о творческой смене всегда была органичной чертой советского кинематографа, но так масштабно, системно, как сегодня, работа эта еще не велась. Она не только заняла существенное место в советском кинопроцессе последнего десятилетия, но и придала этому периоду особую окраску.

Когда говорят о поколении, порой невольно сужают это понятие и сводят его к определенной, «возрастной» номенклатуре. Но ведь при этом важно, какое время с его неповторимыми чертами воплощает в себе это поколение, какие задачи перед собой ставит. За плечами молодых кинематографистов 20-х годов стояла революция с ее неумолимыми требованиями немедленно и глобально решать вопросы социального переустройства мира. Продолжается этот процесс не менее бурно и в 30-е годы. Молодое поколение 50—60-х годов имело за плечами Великую Отечественную войну, принесло с собой ее гражданский, патриотический пафос, ее нравственный опыт. Немаловажно и то, что после периода малокартинья резко возросло производство фильмов — и молодые, рядом с опытными мастерами, должны были обеспечить этот рывок.

За теперешним молодым поколением стоит другое время, тоже имеющее свои характерные черты. Обеспеченный партией и народом период стабильного и равномерного развития в нормальных, штатных, как говорят космонавты, условиях, без экстремальных потрясений, без взрывов и резких перемен требует своего подхода, своих особых способов отображения в искусстве. Для него, как мне кажется, органичнее внимательное, углублен-

ное вглядывание в жизнь, величавую и сложную, исполненную пафоса и драматизма. Разумеется, я говорю не о холодной и равнодушной констатации, но об искусстве, адекватно отражающем сложную, неоднозначную, подчас противоречивую картину современного мира. Прямолинейному лозунгу, остросубъективному подходу здесь предпочтительнее глубокое выявление диалектических противоречий, точное воспроизведение сложного сплетения связей или обнаружение их дефицита, приглашение к соразмышлению над причинами и следствиями общественных процессов.

— А, знаем, — скажет скептик, — дедраматизация, вялый сюжет. Ведь как ни крути, зритель приходит увидеть нечто особенное, в жизни не частое. А что у вас: сюжет пропал, конфликт исчез... «Материя исчезла».

— Но зачем же, — возражу я такому скептику, — мерять день нынешний старыми, давно списанными трафаретами?

Как и материя, конфликт, конечно, никуда не исчезнет в настоящем, серьезном современном искусстве. Напротив, напряженность действия возрастает, но конфликт уходит вглубь — с поверхности сюжета во внутренние слои произведения, в сердцевину его структуры. Взгляд, скользящий по фабуле, его не обнаруживает.

Драматическая природа конфликта все время меняется. И, конечно, не по произволу художников, которые, отработав один тип конфликта, решают попробовать себя в другом. Это объективная закономерность развития искусства, отражающая состояние и основные требования времени.

По-моему, мы на пороге нового этапа развития кино. Точнее, он уже начался, и даже не сегодня, но принципы его только-только становятся различимыми. Разумеется, я не сумею сформулировать их не то что полно, но и, боюсь, достаточно ясно. Могу лишь поделиться ощущениями, некоторыми еще весьма общими соображениями.

Искусство кино, научившись многому у литературы и других искусств, найдя и свои собственные средства тонкого психологического исследования, обретя достаточно гибкий и сильно воздействующий язык, с неизбежностью должно во всеоружии своих возможностей вновь и вновь обращаться к жизни, надеждам и огорчениям обыкновенного человека. Я говорю, конечно, прежде всего о нашем, советском киноискусстве, которое имеет здесь немалые традиции и целую галерею героев — рядовых тружеников нашей революционной истории: от Ниловны, Максима, Александры Соколовой до Губанова, Лопахина, Сотникова (составить исчерпывающе полный ряд этих героев фактически означало бы начертать схему истории советского кино).

Главные события в жизни обыкновенного человека происходят в повседневности: он ищет и находит свое место в жизни, сталкивается с несправедливостью, борется с неправдой, встречается с любовью, страдает, чувствует себя счастливым, переживает разочарование, ошибается, обретает мудрость, теряет силы, переживает возрождение — и все это не обособленно одно от другого, но в сложном переплетении, которое «растушевывает» остроту столкновений, накладывает радости и огорчения друг на друга, растворяя их в нескончаемом потоке, который и есть жизнь — частная, жизнь коллектива, общества.

Наиболее естественными и потому привлекательными на экране кажутся мне такие моменты развития действия, которые я для себя называю «ситуации канона» (или, наверное, правильнее было бы определять их как «канонические ситуации»): то есть все то, что знакомо каждому из нас, хорошо узнаваемо зрителем, соотносимо с его собственным повседневным опытом, со взаимоотношениями в семье, на производстве, в обществе. Понятие «канон» я употребляю здесь не в эстетическом, а в общественном, или лучше сказать, жизненном смысле — это то, с чем мы, в силу социальных отношений, обязательно сталкиваемся в жизни, и хотя переживаем каждый по-своему, но все же в конечном счете похоже: в этом и проявляется наиболее наглядно наша социальная общность, наш образ жизни.

Искусство, конечно, не должно (да и не может!) зеркально отражать нерасчленимый жизненный конгломерат. Здесь требуется от-

бор и акцентировка, без которых на экране воцарится невнятица натурализма. Но степень акцента, мера отбора — вот что важно. Мне представляется принципиально необходимым сохранить самую суть обыденных сцеплений, которые, в конечном счете, и составляют жизнь — богатую и полную — нашего рядового современника, у которого и профессия самая обычная, и необыкновенных приключений не выпадает на его долю, и решение глобальных мировых проблем зависит не от него лично, а в то же время он-то представляет коренную основу настоящего и будущего социалистического общества.

Как все это воспроизвести в фильме, чтобы не утерять необходимого контакта со зрителем, чтобы между экраном и зрительным залом возникало напряженное поле, в котором только и возможна подлинная, глубинная, а не поверхностная коммуникация?

Прибегну к сравнению из области физики, электротехники. Электрические заряды в цепи можно привести в движение двумя способами. Один способ основан на создании разницы потенциалов, на разделении зарядов по принципу «положительные» — «отрицательные». Если рассматривать это как модель движения сюжета, то здесь мы имеем дело с ортодоксальным конфликтом: сталкиваются герои положительные и отрицательные (новатор и консерватор, карьерист и поборник справедливости, следователь и преступник). Развитие неортодоксального конфликта можно сравнить со вторым способом движения электрических зарядов — с помощью электродвижущих сил (э. д. с., как принято называть их в физике). При этом способе вдоль цепи располагаются различные источники э. д. с. — тепловые, химические, механические, — которые своим воздействием и обеспечивают движение зарядов. Напряжение в цепи создается в обоих случаях, но способы принципиально различны. Принцип э. д. с. характерен тем, что движение достигается силами внешними, не электрическими, посторонними, которые ставят заряд в такие условия, в которых он вынужден совершать движение. Подобно человеку в современном мире, подверженному воздействиям массы внешних сил, порой независимых от его воли и желаний, зачастую даже не фиксируемых его сознанием. Это конфликт непрямой, неперсонифицированный, растворенный в массе обстоятельств, ситуаций, жизненных перипетий. Здесь нет самодвижения, как в конфликте ортодоксальном, и это создает определенные трудности воплощения. Требуется обнаружить и понять механизм действия жизненных «э. д. с.», воспроизвести их на экране так, чтобы передать «напряжение», возникающее в «цепи» (а тем самым создать и столь необходимое «поле» взаимодействия со зрителем), воплотить закономерности и особенности движения «электронов».

Оставим здесь сравнения: аналогия не отражает всех черт сравниваемых явлений. Искусство имеет дело не с электронами, а с живыми людьми, что усложняет, а не упрощает дело. И наш современник, советский человек, конечно же, не пассивно подчиняется воздействию объективных социальных сил, а стремится сам активно воздействовать на них. Создавая художественную ткань фильма, мы моделируем мир, и от нас зависит, насколько эта модель правдива и действенна. На мой взгляд, неортодоксальный конфликт моделирует мир полнее и глубже. Разумеется, это не означает отрицания других способов моделирования, типов конфликта, движений сюжета (признаюсь, что я сам давно мечтал и еще не оставил надежды поставить мюзикл). Но каждый этап развития общества требует адекватных способов его отражения — потому одни способы моделирования сдвигаются на периферию другими. Этим, наверное, и определяются закономерности развития кинопроцесса, при всей обычной его пестроте.

Чрезвычайно показательным в этом смысле мне кажется строение фильмов Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова (кстати, их дебют также состоялся в прошедшем десятилетии). Каждый их фильм построен, в сущности, как намеренный, полемически заостренный отход от ортодоксального конфликта. Они берут такой материал, которым питается детективный или остроприключенческий фильм, чтобы тут же отказаться от привычной для

зрителя сюжетной модели. Само преступление, как правило, не показывается, отсутствует и непременная для детектива тайна. Действие переводится в другой регистр — в сферу действий «э. д. с.», и оказывается, что здесь конфликт достигает не меньшего, а порой и большего напряжения.

Трудности подобного рода строений развития конфликта прежде всего, мне кажется, проистекают от некоторого дефицита заинтересованной драматургии. По крайней мере, молодой драматургии. Я говорю не о владении приемами ремесла, а прежде всего о стремлении глубоко вдуматься в главные проблемы времени, найти свой материал, правдиво и убедительно воспроизвести его на экране. Я уверен, что многие со мной не согласятся. Поэтому подчеркну, что говорю только о своем личном взгляде на вещи.

Молодому режиссеру нередко приходится долго ждать сценария. Он часто отказывается от случайных предложений и, в конце концов, вынужден либо соглашаться на постановку, далекую от его творческих и гражданских устремлений, либо так и остаться за бортом кинопроизводства. Поэтому режиссер сам ищет материал; найдя его, привлекает профессионального сценариста или обходится без него, — короче, в подобных случаях не сценарист становится зачинателем фильма. Это грустно, потому что наносит ущерб обеим профессиям — автор должен быть автором, а режиссер — режиссером.

Как-то в один из периодов «высиживания» замысла я посмотрел по телевизору фильмы «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате», «9 дней одного года». Из истории кино я знаю, каким событием был выход на экран каждого из них. Знаю, что они предопределили развитие нашего кинематографа на определенном этапе (как и целый ряд других фильмов, которые я не имею возможности здесь перечислить). Я видел эти картины раньше, но теперь каждая из них предстала мне вдруг совершенно новым, современным произведением. Самым чувствительным для меня оказалась глубокая человечность авторской интонации.

Пройдет время, и, я уверен, будут найдены новые достоинства этих лент, но сегодня для меня они — прежде всего показатель гуманного и глубокого отношения автора к главному предмету своего творчества — Человеку. Этот капитал способен обогатить многих.

Последнее врёмя нередко слышатся призывы к молодым кинематографистам браться за масштабные произведения, отражающие современное развитие народного хозяйства и общества. И это понятно. Но в чем видеть этот масштаб — в грандиозности завода, стройки или в самой атмосфере материального производства, в конечных его целях? Думаю, понять это — весьма важно, приступая к работе.

Большие идеи, великие цели, масштабные задачи не существуют как абстракции, они становятся подлинно великими только тогда, когда пронизывают жизнь каждого человека. Мне врезались в память слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им на XXVI съезде КПСС: «Конкретная забота о конкретном человеке, его нуждах и потребностях — начало и конечный пункт экономической политики партии». Колоссальное социальное и идеологическое понятие «экономическая политика» измеряется масштабом отдельного конкретного человека, исходит из его нужд и потребностей, устремлено к ним.

Кино, как известно, искусство коллективное, и мне бы хотелось, чтобы всех нас, от кого зависит как начальный, так и конечный этап работы над фильмом, объединяла такая мера ответственности за человека, какая прочитывается в программных партийных документах и живет в лучших образцах советского киноискусства.

Александр Караганов

По пути, указанному партией

Исполнилось десять лет со дня опубликования постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». За эти годы советским кино пройден большой путь. Накоплен громадный опыт, который необходимо глубоко и всесторонне изучить. И в этом отношении нами сделано уже немало. Однако, чтобы не только увидеть и оценить отдельные явления, а раскрыть закономерности развития, нужен анализ кинопроцесса. Дело это весьма трудное — ведь речь идет не об отстоявшейся истории, а о переменчивости текущей жизни. И тем не менее исследования нужны, они неизбежны — настойчивые, целенаправленные, ведущиеся на уровне современной советской общественной науки.

«Киноискусство, — говорится в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», — призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед» [1].

Решение этой комплексной задачи и важнейшей ее части — более активного использования всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа современника — осуществляются кинематографом на разных тематических направлениях, в фильмах, отмеченных многообразием жанровых и стилевых поисков.

В 70-е годы под непосредственным влиянием постановления ЦК КПСС заметно активизировались творческие усилия кинематографистов в социально-аналитическом освоении современности. На экраны страны и мира выходили все новые произведения, в которых находило глубокий отклик то основное, существенное, чем жила страна, что стало частью личных судеб советских людей. Говоря о такого рода произведениях, товарищ Л. И. Брежнев в своем докладе на XXV съезде партии специально выделил «производственную тему»: «Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталевара или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий» [2].

Новейшие успехи советского кино в художественной разработке темы труда, образа труженика неотрывно связаны с изменением средств экранного анализа человеческих характеров.

Еще в годы первых пятилеток советское киноискусство, обратившись к этой теме, начало поднимать целину кинематографически не обжитых земель, подарив мировому экрану неведомые дотоле образы. Труд предстал как социально осознанное деяние, способное стать для человека источником радости и де-

---

[1] Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1977, с. 523.
[2] Там же, с. 188.

лом чести. Кинематограф прослеживал, как человек возвышается над узкособственническим мышлением, открывая общественное содержание и назначение труда во имя социализма, во благо всего народа; в труде человек начинает видеть не только источник материального благополучия, но и средство социального самоутверждения; мера труда становится мерой человеческого достоинства труженика, труд делает его жизнь осмысленной, наполненной, значительной.

Эти кинематографические традиции поры первых пятилеток нашли продолжение и в фильмах послевоенных лет. Однако в конце 40-х — начале 50-х годов в воплощении темы труда, образа труженика возникнут определенные трудности. Не только те, что были связаны с «теорией» бесконфликтности и другими догматическими искажениями социалистического реализма. Даже в таких значительных и свободных от догматических влияний фильмах, как «Возвращение Василия Бортникова» В. Пудовкина, труд героев, производственные проблемы, над которыми они бились, часто оставались лишь в пределах инженерно-технической информации, личная жизнь и дела производственные не связывались воедино с необходимой прочностью. А в фильмах меньшего масштаба нередко бывало и так, что односторонняя сосредоточенность на проблемах производства, к тому же изображавшихся облегченно, в духе волюнтаристской схемы «пришел, увидел, победил», не помогала, а мешала углублению в характеры действующих лиц. Мешала ему и подмена истинных конфликтов стереотипными искусственными барьерами, когда придуманные новаторы сталкивались с такими же придуманными консерваторами. На экране люди спорили до хрипоты, клялись самыми высокими словами, дело доходило до крушения семей на производственной почве, а эмоциональная температура в зале оставалась умеренной; ибо в «формах жизни» изображались второстепенные противоречия, конфликты же, обладавшие реальной остротой, или обходились, или ретушировались до такой неузнаваемости, что драма оборачивалась игрой в поддавки.

Начиная со второй половины 50-х годов, наш экран изживает эти недостатки, прочно связывает разработку «производственной темы» с созданием полнокровного, социально значимого, психологически убедительного образа современного героя. В 70-е годы на этом важнейшем направлении советские кинематографисты добились значительных успехов. И решающую роль в этом сыграло постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», подчеркнувшее необходимость яркого экранного воплощения образа героя нашего времени, достойного наследования и подражания. «Многие кинематографисты, — говорилось в постановлении, — не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам» [3]. Создание такого героя стало первоочередной задачей советского кино.

«Производственная тема» в кинематографе 70-х годов — это прежде всего «Премия», «Старые стены», «День приема по личным вопросам», «Здесь наш дом», «Самый жаркий месяц», «Обратная связь», «Собственное мнение», а также такие документальные ленты, как «След души», «Шахтеры», «Страна наша Тюмения», «Нарынский дневник», «Трудные дни Терентия Мальцева», «Дом у дороги». Но исторической полноты ради надо сюда добавить и фильмы «Укрощение огня» и «Выбор цели». Герой «Выбора цели» — реальное историческое лицо, академик И. В. Курчатов. В основе «Укрощения огня» — тоже судьба реального человека, хоть и носит он на экране иное имя, хоть и включены в его экранную жизнь факты, выходящие за пределы биографии С. П. Королева. Но безотносительно к тому, в какой степени образ биографически близок к прообразу, оба героя — и физик Курчатов, и конструктор ракет Башкирцев — пер-

[3] Об идеологической работе КПСС, с. 522.

сонифицируют, вбирают в себя, воплощают на экране черты личности ученого и человека, порожденного эпохой научно-технической революции в условиях социализма, отвечающего ее масштабам и требованиям, способного обогащать ее ход новыми перспективными идеями, практической реализацией открываемых научных истин.

Когда вышли на экраны фильмы «Укрощение огня» и «Выбор цели», мы критиковали их авторов за отдельные недостатки в воплощении замыслов. Критиковали справедливо. Но одновременно подчеркивали главное: советская кинематография сумела увидеть и показать зрителю подлинные масштабы научных поисков и открытий нашего времени, сумела передать своеобразие, неповторимость, «крупность» характеров их творцов, раскрыть сам процесс сотворения научного подвига. И сегодня нам еще более ясны важная роль и существенное значение этих фильмов в развитии искусства, обращающегося к современности и современнику.

Рядом с Башкирцевым и Курчатовым на экраны выходят все новые герои, представляющие — в широком типологическом диапазоне — разные социальные и профессиональные группы людей, каждодневно решающих сложнейшие проблемы общества развитого социализма: бригадир строителей Потапов из фильма «Премия», директор фабрики Смирнова из фильма «Старые стены», директор совхоза Сечкин («Вкус хлеба»), секретарь райкома Торели («Твой сын, земля»). Каждый из них резко самобытен, самостоятелен в мыслях и действиях, хоть и знает, что такое дисциплина труда и мораль коллектива. Внешне неброская фигура Потапова обретает на наших глазах новые параметры и краски, когда он с непреклонным упорством воюет против беспорядков на стройке, отстаивая свое рабочее понимание научно-технической революции. Сечкин энергичен, напорист, внешне простоват, в чем-то ребячлив, юмор не изменяет ему даже в самых трудных переплетах жизни. Георгий Торели — человек мягкий, интеллигентный, он больше верит в убеждающее тихое слово, чем в призывный клич, если слово это наполнено мыслью, от жизни идет и от душевной доброты, отзывчивости на людские нужды. Смирнова — серьезна, нетороплива; впечатление такое, что эту свою серьезность она слегка даже форсирует, чтобы реже прорывалась женская импульсивность, которая могла бы показаться «не директорской»; вместе с тем ее женская мягкость, участливость так или иначе сказывается в работе фабричного руководителя.

Стоит только поставить этих героев рядом, высветив их темперамент, манеру поведения, способы самовыражения в слове и деле, чтобы обнаружилось: они не просто непохожи, но в чем-то даже противоположны. Их не поименуешь в перечне действующих лиц словами «бригадир», «директор», «ученый», «секретарь райкома» — они требуют, чтобы их называли по имени и отчеству, отдавая тем самым должное неповторимости личности каждого. Вместе с тем при всей отчетливости, даже резкости индивидуальных различий есть в этих героях черты социального и нравственного сходства.

В обществе развитого социализма повышенное значение приобретает социальное самосознание и чувство совладельца, хозяина всех богатств и возможностей социалистического государства. В этом самосознании, в этом высоком чувстве новые опоры обретают рабочая честь и совесть, притом опоры, постоянно действующие, не зависящие или мало зависящие от конъюнктуры преходящих обстоятельств и минутных настроений. Сама жизнь нашего общества с характерным для нее расширением социальных интересов и связей человека, соединенностью быта и политики, общественной и личной жизни предполагает всестороннее исследование личности героя в диалектике взаимодействия его социальных и нравственных качеств.

Каждый из названных здесь героев экрана чувствует себя человеком, лично ответственным за общее дело, за страну. Каждый испытывает душевное удовлетворение от ощущения своей нужности людям, своей способности приносить им пользу. Чужого горя не бывает — это для них нравственный императив,

стремление украшать повседневность добрыми делами — закон жизни.

Искусство всегда занимают проблемы: человек и история, человек и общество, человек и человек. Герои советского экрана, о которых идет речь, — это люди, соединяющие в себе историческую память народа и напряжение мысли, обращенной к заботам сегодняшнего дня. Биография общества включена в биографию человека, и это необыкновенно важно для утверждения жизненной правды в искусстве. Ведь характер человека труда невозможно по-настоящему раскрыть без учета окружающего его мира. Но и рассказ о мире, о событиях общественной, политической, производственной жизни не может быть по-настоящему глубоким и полным вне исследования характера формируемого обществом отдельного человека — он непременно прибавляет что-то свое, неповторимое, какими-то красками обогащает социальный пейзаж общества.

Диалектика советской жизни такова, что социальное сходство экранных героев не ослабляет, а усиливает их самобытность. Ведь их сформированные обществом социальные нравственные качества ведут — в своих реальных проявлениях — к развитию, обогащению личности, росту человеческого в человеке; идейная целеустремленность не разрушает, а возвышает индивидуальное, человеческое: жизненная позиция человека становится проявителем характера, увиденного как в типологических приметах, так и в неповторимости его индивидуальных свойств, неожиданностях, порой даже странностях натуры.

Эстетическая способность искусства воссоздавать на экране диалектику индивидуального и социального предполагает стремление и умение художника жить жизнью героя, остро чувствовать ее пульс, обладать даром соучастия, сочувствия людям, выводимым на экран в качестве героев фильма, совместного с ними переживания их радостей и горестей, их проблем, их дел — всего того, что формирует, что возвышает личность каждого из них.

«Мы располагаем, — говорится в докладе товарища Л. И. Брежнева на XXVI съезде КПСС, — большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь» [4].

Такая постановка вопроса глубоко связана с историческим моментом, который мы переживаем. Строительство коммунизма — это не только строительство новых заводов и шахт, железных дорог и научных институтов, но и строительство коммунистических душ. Счастье человека труда, культивирование коммунистических качеств его личности — это цель советского общества и одновременно средство ее достижения. На нынешних рубежах развития страны особенно много социально ценных, нужных и полезных дел зависит от социалистического совершенствования личности. Выросло значение производственных, научно-технических умений, потребных для того, чтобы производительность, эффективность и качество труда опережали расширение производственных мощностей. Увеличились нагрузки, которые общество возлагает на социалистическую сознательность человека. Повысились требования во всем, что касается его нравственного мира, интеллектуальных возможностей, отношения к труду, развития культуры чувств, включая чувство коллективизма на производстве и в быту, соблюдение норм высокой человечности в дружбе и любви, в укреплении семьи и воспитании детей.

В обращении кинематографа к проблемам и реальностям развития личности особенно отчетливо проявляется «встречное движение» искусства и жизни. Жизнь открывает все новые грани характера, душевные и нравственные богатства формируемого ею нового человека, повышает их «познаваемость», «воплощаемость». В свою очередь растет исследовательская энергия кинематографа, его способность быть заинтересованным наблюдателем-аналитиком, видеть ростки каждого нового явления и по ним угадывать его цветение, использовать познание развитых явлений жизни для расшифровки их эмбрионов, их биографии, не обходить помех и трудностей на пути советского общества, сме-

[4] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 63.

ло ставить острые и сложные вопросы жизни, рассматривать сегодня как движение из вчера в завтра, как процесс.

Вполне понятно, что эти исследовательские качества кинематографа приобретают особое значение на переходе от социалистических форм коллективизма к формам коммунистическим. Ведь переход — это постоянные перемены, это текучесть бытия, которую нелегко переплавить в экранный образ жизни, в экранную историю характера, убеждающего своей правдивостью.

Было время, когда некоторые наши критики попробовали обойти эти трудности, сконцентрировав лучшие черты современника в стереотипе идеального героя. То была очередная схема — сколько их знает история искусства! То была умозрительная идея, рожденная в потугах кабинетного мышления, идея, обреченная на то, чтобы очень скоро стать достоянием фельетонистов.

Реальных людей, становящихся героями экрана, по тематическим полочкам не разложишь, по заданным нормативам не вычислишь. Обречены на провал попытки социологизировать, рационализировать экранного героя с целью привести его к общему знаменателю типа, очерченного с назидательной отчетливостью. Экранный герой обретает убеждающую и воздействующую силу, когда он являет собой образ человека, сотканного не из теоретических пожеланий нормативного свойства, а из живых страстей, помыслов и чувств, определяющих его мироощущение и действия. Когда же это основополагающее требование игнорируется, происходят разного рода превращения правды в сочинительство. Так, в посвященных темам труда фильмах «Кафе «Изотоп», «Время московское», «Десант на Орингу», есть отдельные живые приметы времени, узнаваемые детали жизни, обнаруживающие наблюдательность авторов, а порой и заинтересованное отношение к изображаемому. Но благие намерения не получили развития в социально-психологическом анализе человеческих характеров, в раскрытии тех сокровенных глубин души человеческой, которые помогли бы понять, увидеть, ощутить «внутренний образ» человека, мотивы действий, развитие личности в процессе трудового творчества.

Фильмы «Искушение», «Сцены из семейной жизни» задуманы как произведения о любви. Но любовные истории словно бы замкнуты в колбе для изолированного рассмотрения. Герметичность сюжетов приводит к тому, что обретающие или теряющие любовь герои перестают быть достоверными — они лишены реальных сложностей характера, они однолинейны, схематичны, безлики. Их любовь утрачивает живые краски, становится лишь внешне обозначенным состоянием души, а не проявителем характера. В таком случае фильм не спасает и форсирование стиля.

Оценивая фильмы с «герметическим» сюжетом, наглухо отделяющим ситуации и коллизии нравственного порядка от реальной пестроты, многоцветности жизни, хочется предложить читателю такой немудрящий эксперимент: пусть каждый вспомнит свои недавние встречи с родными и близкими или свидания с любимым человеком. О чем говорили? Конечно же, о любви, о делах семейных и домашних. Но, очевидно, и о многом другом. В том числе и о работе, о международных событиях, о будущем. За праздничным столом такие разговоры частенько пресекаются, застолье «устанавливает»: ни слова о деле! А потом, даже незаметно для собравшихся, «установления» нарушаются и — опять о делах и событиях... Так бывает часто. Это малая бытовая деталь нашей жизни, но она многозначна. И она имеет прямое отношение к пониманию параметров личности советского человека, диапазона его интересов.

По этой простой причине очень далеко уходят от правды жизни те кинематографисты, которые в своих фильмах «освобождают» своих героев от социальных забот, переживаний и размышлений. Получается полуправда «отредактированных» человеческих единиц, сосредоточившихся на проблемах быта и только быта. Перемени этим единицам имена, некоторые детали одежды, и их легко можно будет переставить в другие сюжеты, в другие фильмы — скажем, из итальянской или шведской жизни.

Проблемы «самовыражения» человека в слове и деле имеют отношение не только к обрисовке героев, которых мы называем положи-

тельными. В поведении и мышлении тех, кто нарушает нормы социалистического общежития, «индивидуальный казус» такого мышления и поведения тоже по-своему соединяется — в определенных взаимосвязях — с какими-то общими жизненными закономерностями.

В изображении трудовых достижений советских людей наши кинематографисты нередко проявляют мешающую художественному анализу торопливость в обозначении итоговых цифр и данных. Цифры и на самом деле бывают впечатляющие, но куда важнее для искусства, для повышения его действенности показать путь к ним, способы достижения успеха, внутренние процессы в людях, сопровождающие борьбу за успех: закалку воли у волевых, возвышение совести у совестливых и пробуждение ее у тех, кто страдает «нравственной недостаточностью», формально относится к делу, сорит обещаниями и обязательствами, не подкрепленными напряженной работой.

Передовую часть народа не может не тревожить отставание нравственного развития все еще многих наших сограждан от социального развития общества. Речь идет о людях, которые не хотят работать или плохо работают (при этом нередко отсутствие рвения в работе «естественно» сочетается с неразвитостью потребностей). Тревожат и такие явления, как «неблагополучные семьи», участившиеся разводы, сложности, испытываемые школой в воспитании «трудных детей»...

А социальный инфантилизм, иждивенчество определенной части нашей молодежи? Можно ли по-настоящему понять это явление, не обращаясь ко многим, все еще не решенным проблемам трудового воспитания молодого поколения, к таким вопросам, как неправильное понимание соотношения прав и обязанностей вступающего в самостоятельную жизнь человека? Нельзя понять этот инфантилизм и иждивенчество и без исследования того, как дурно влияют на молодых искусственное затягивание и чрезмерность родительской опеки во многих семьях, перекладывание житейских и общественных забот на плечи родителей.

Когда средствами искусства мы начинаем всерьез бороться, например, с воровством, с хищением общественной собственности, с приписками, бракодельством и т. п., то неизбежно сталкиваемся с проблемой преодоления анонимного отношения к народной собственности как «чужой», «казенной» — с проблемой, в решении которой участвуют семья, школа, искусство, пропаганда.

Здесь названы лишь некоторые из проблем, волнующих, беспокоящих многих наших современников. Кинематограф может действенно участвовать в их решении лишь при соблюдении элементарных принципов реализма (напоминать о них как-то неловко, но приходится). Правда фильма становится убеждающей и действенной, когда его герои живут среди или внутри реальных проблем, по-своему, а не по подсказке автора на них реагируют, решают их не в условном пространстве сочиненных обстоятельств, а в реальной жизненной среде, с учетом экономических и социальных законов жизни, мобилизуя свои интеллектуальные и нравственные резервы, свою настойчивость, свое трудолюбие.

К сожалению, у нас на экране все еще нередки фильмы, где эти элементарные принципы не соблюдаются, почему и возникает необходимость о них напоминать.

Как и в других тематических сферах, кинематограф, обращающийся к реальностям трудового творчества народа, образу труженика, не может — движущаяся жизнь не позволяет — бесконечно варьировать одни и те же образцы или мотивы. Скажем, рационалистически выверенные характеры «деловых людей», таких как Чешков из фильма «Здесь наш дом», дополняются, а в чем-то оспариваются произведениями, в которых на первый план выдвигаются нравственные основы производственного поведения, а «деловитость», не обогащенная нравственным пафосом, духовностью, становится предметом критического анализа («Собственное мнение»).

Перемены охватывают не только типологию героев. Для таких фильмов первой половины 70-х годов, как «Премия», были характерны драматизация жизненного материала, заострение конфликта, развивающегося в рамках определенного события, социологическое исследо-

вание характера человека труда преимущественно при исполнении служебных обязанностей в сфере производства, показывающее степень деловитости героя фильма. В новейших фильмах на темы труда, таких как «Вкус хлеба», «Твой сын, земля», «Особо важное задание», происходит эпизация сюжета: широкоохватное действие, подобно многоплановому роману, вбирает в себя многие, часто разнохарактерные факты и обстоятельства как производственной, так и личной жизни людей. Бывает, что такое построение ленты несколько ослабляет концентрацию сюжета на одном или нескольких событиях, но зато увеличивает число измерений, в которых рассматривается человек на экране.

Появление эпических или тяготеющих к эпосу, к роману фильмов отнюдь не означает, что совсем отжили свой век так называемые «драматургические структуры» сюжета — в них тоже возможны (и происходят) поиски новых средств углубленного исследования, многомерного показа человека в сфере производственных отношений.

Действие фильма Татьяны Лиозновой «Мы, нижеподписавшиеся...» замкнуто в двух вагонных купе, внешне сосредоточено на одном событии — подписании акта о приемке незавершенного строительства. Но и в нем достаточно подробно исследуются очень важные нравственные аспекты человеческих отношений в сфере производства. С психологической тонкостью и в реальной сложности прослеживается история защиты доброго дела дурными средствами. Авторы фильма шаг за шагом исследуют сложную психологическую коллизию, стремясь показать зрителю, как негодные средства могут бросить тень на защищаемое правое дело и вызвать определенные деформации в нравственном мире человека.

Бригадир Потапов занят главными делами и конфликтами своего строительства и ставит вопрос о них с партийной принципиальностью, не поддаваясь демагогии и утешительству любителей благополучных сводок и ежеквартальных премий. Главные в его рабочей жизни, эти конфликты существенны и для всего общества, которое находится еще только в начале длительного исторического этапа совершенствования развитого социализма. Заботы и борьба Потапова, равно как и производственно-организаторские прорехи в работе его оппонентов, их «нравственная недостаточность», обладают той емкостью жизненного содержания и смысла, которые позволяют зрителю ощущать их многозначность. В сознании зрителя начинает действовать логика «переноса»: позиции оппонентов Потапова помогают, к примеру, понять некоторые из сегодняшних трудностей «продовольственной проблемы» или недостатки в работе тех предприятий легкой промышленности, которые получают премии за перевыполнение плана по валу и одновременно создают парадокс затоваривания магазинов непокупаемыми товарами при остром недостатке тех, что пользуются повышенным спросом.

Я называю все того же бригадира Потапова, но сходное соотношение индивидуальных забот и общих проблем можно найти и в образах других экранных героев, в реалистической обрисовке которых по-современному соединяются исследования социальных и нравственных, духовных и эмоциональных основ их производственного поведения. Кстати, сама эта соединенность часто разрушает слишком четкие границы между «производственным фильмом» и произведениями «на темы морали».

Яркий пример — фильм Р. Чхеидзе «Твой сын, земля». Образ секретаря райкома Торели — принципиально важное завоевание советского кино. Это не просто еще один удавшийся экранный характер нашего современника. В фильме сделан важный шаг вперед в художественной разработке духовного мира социально значительной, общественно активной личности нового типа. Суть такой личности полно охарактеризовал Леонид Ильич Брежнев в докладе на XXVI съезде партии, говоря о растущем вниманию нашего общества к вопросам морали: «Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков. Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в

круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра»[5].

Такая широкая постановка вопросов морали предполагает, что процесс воспитания и самовоспитания коммунистической личности охватывает и труд, и быт, ощущение человеком мира и себя в этом мире. Процесс этот нельзя сводить к формированию одной только структуры поведения, усвоению элементарных норм нравственности, простейших правил социалистического общежития. Именно эта новая ситуация отображена в фильме «Твой сын, земля». Речь идет о развитии личности человека нового типа, способного даже в самых сложных обстоятельствах поступать таким образом, что самостоятельное действие, диктуемое индивидуальной мыслью и чувством, становится действием, всецело отвечающим нормам коммунистической морали. Речь идет о формировании коммунистических навыков, о коммунистичности помыслов и чувств.

Диалектическое понимание этого процесса в жизни предполагает — в искусстве — не только художественное исследование нравственных основ производственного поведения, но и реалистичный показ того, как социальные мотивы вторгаются в человеческие отношения в сфере семьи, любви, дружбы, домашнего быта. И опять же практика искусства неоспоримо свидетельствует о том, что показ таких вторжений не обезличивает, не оказенивает человека, а позволяет представить, как реально раздвигается круг его интересов, как возникают новые измерения и параметры его личности.

Вспомним журналистку Софико из фильма «Несколько интервью по личным вопросам». Она трудится в газете, в отделе писем. Работа все время сталкивает ее с житейскими проблемами одна сложнее другой, требующими ума и душевной чуткости, деликатности и совестливости, неравнодушного отношения к человеку. И Софико помогает людям разобраться в своих делах, решить свои проблемы. Одновременно развертывается ее личная драма, связанная с уходом мужа из семьи. В фильме все это соединено, как в жизни, — неразделимо. И показано с той мерой проникновения во внутренний мир человека, которая максимально приближает к нам Софико, обеспечивая духовное понимание и эмоциональное восприятие ее судьбы, ее характера.

Вспомним (оставаясь в пределах 70—80-х годов) фильмы «Любить человека», «Дочки-матери», «Белый Бим Черное ухо», «Калина красная», «Зеркало», «Прошу слова», «Жил певчий дрозд», «Объяснение в любви», «Белый пароход», «Поворот», «Охота на лис», «Пять вечеров», «Странная женщина», «Утренний обход», «Афоня», «Осенний марафон», «Ирония судьбы», «Служебный роман», «Дерево Джамал», «Монолог», «Чужие письма», «Воскресная ночь», «Москва слезам не верит», «Старший сын», «Жнецы», «Мужчины без женщин», «Единственная», «Однажды двадцать лет спустя», «Допрос», «Частная жизнь». Они убедительно показывают — иногда, так сказать, примерами «от противного», — что полноценная, яркая «так называемая личная жизнь» (воспользуемся выражением, ставшим заглавием известного романа К. Симонова) должна быть жизнью, наполненной общественными интересами. А широта интересов человека придает новые глубины и краски его чувствам и переживаниям в сфере личной жизни.

Подчеркну для ясности: в нашем кино могут быть и часто возникают и такие фильмы, сюжеты которых сосредоточены на простых человеческих чувствах, скажем, на «биографии» любви и семьи. Но в лучших фильмах, когда на экране развертывается «комнатный сюжет», в «комнате», где происходит действие, открыты окна в большую жизнь — через них врываются ветры времени.

В фильмах Василия Шукшина нередко разрабатывались сюжеты, внешне сосредоточенные на частностях жизни, ее гримасах или улыбках. Однако и в этих случаях экранное действие обретало философскую и нравственную наполненность, глубину и многозначность, а характеры — живую многомерность. Опыт и уроки Шукшина отражают очень важные тенденции советской кинематографии.

---

[5] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

Разумеется, в нашем кино встречаются и такие произведения, в которых производство и быт, труд и любовь существуют как бы на параллельных, не соединяясь. Но если говорить о закономерностях развития, о ведущих тенденциях искусства, то, конечно же, комплексное рассмотрение человеческой жизни становится важной приметой современного развития искусства экрана.

Высвечивая лучшие черты советского характера, наш кинематограф одновременно — одновременность эта тоже с жизнью связана — раскрывает ограниченность, уродства эгоизма, потребительства, карьеризма, казенщины в быту и на производстве, другие помехи на пути человека и общества. При этом искусство рассматривает сквозь свой «магический кристалл» не только те пороки, что тянутся к нам из вчерашнего, из царства собственничества, но и те, что порождены противоречиями современного развития («Остановился поезд»).

●

Когда мы обсуждаем вопрос о роли кинематографа в трудовом воспитании людей, мы обычно обращаемся к фильмам на «производственную тему»; говоря о военно-патриотическом воспитании, — к фильмам об Отечественной войне и т. п. Между тем трудовое, политическое и нравственное воспитание в советском обществе связаны неразделимо. Алеша Скворцов и Андрей Соколов, генерал Серпилин и бронебойщик Лопахин участвуют в формировании социалистического отношения к труду, в воспитании трудолюбия и настойчивости в работе. Точно так же, как солдаты Отечественной войны несли в своей памяти и сердцах не только образ Чапаева, но и образы великого гражданина Шахова, члена правительства Соколовой, нынешние пограничники или ракетчики многому учатся у бригадира Потапова, директора совхоза Сечкина или секретаря райкома Торели.

В докладе Л. И. Брежнева на XXVI съезде партии подчеркнуто, что в советской литературе и искусстве звучат высокие революционные мотивы, появляются произведения, воссоздающие жизнь Маркса, Энгельса, Ленина.

Для того чтобы эта авторитетная характеристика раскрылась перед нами в полном объеме ее реального содержания, очевидно, надо вспомнить, что революционные мотивы — это всепроникающая мелодия искусства социалистического реализма, утверждающего идеи Октября как в произведениях, посвященных истории революции, гражданской и Отечественной войн, так и в произведениях о современности, показывающих освободительные движения трудящихся, всемирную борьбу за мир, строительство новой жизни в странах победившего социализма.

«Кентавры» и «Тегеран-43», «Чужого горя не бывает» и «Осторожно, маоизм!», «ФРГ — урок немецкого» и «Трудные дни Польши», фильмы Р. Кармена о Латинской Америке, М. Каюмова и И. Свешниковой об Афганистане, А. Колошина о движении миролюбивых сил соединяются в воздействии на социальное самосознание современника с фильмами В. Трошкина о БАМе и А. Видугириса о гидростроителях и ремонтниках высоковольтных линий, с такими лентами, как «Люди в океане» и «В зоне особого внимания».

Вполне естественно, что высокие революционные мотивы с особой отчетливостью звучат в произведениях, впрямую приобщающих нашего современника к началам всех начал — к истории революционной мысли и революционной борьбы. Ведь великая революция, красной строкой вписанная в учебники истории, входит в биографию общества и биографию человека, к какому бы поколению он ни принадлежал; она — на скрижалях истории и в душах людей.

При обращении кинематографа к прошлому, давнему и недавнему, действует не только «современность истории» — ее живое значение для всей нашей жизни, для ощущения мира и себя в этом мире, — действуют и традиции, опыт самого кинематографа. Конечно же, без многолетней работы советских кинематографистов над образом Ленина фильм «Карл Маркс. Молодые годы» не стал бы таким, каким он вышел в прошлом году на телевизионные экраны. Его создатели никого и ничего не повторяют, но опыт, накопленный Киноленинианой, используют — чтобы достоверно и тонко показать становление гения революционной мысли, основоположника научного социализма. При этом

фильм не просто обозначает ступеньки восхождения молодого революционера к высотам «Коммунистического манифеста» — он воссоздает, не пренебрегая деталями, сам процесс, заполняющий пространство между ступеньками. И все это делается применительно к человеку, масштабы и сложность которого не вычислишь по аналогиям, с помощью легко усваиваемых сравнений, опираясь на доступные наблюдения. Нужно было соединить знание и воображение: знание, разностороннее и глубокое, воображение, сильное своей укорененностью в знании и способностью домысливать узнанные факты, угадывать их взаимозависимость, взаимодействие, контексты и движение.

Органическая связанность с современностью определяет многие мотивы и темы новых произведений Киноленинианы — таких как игровая картина «Доверие», документальные ленты «Ленин и время», «Ленин в Кремле». Смелый, в чем-то спорный эксперимент нашего неутомимого искателя С. Юткевича, предпринятый в фильме «Ленин в Париже», свидетельствует о неисчерпаемых возможностях новаторства в этой области. Несомненно, и новый фильм С. Бондарчука «Красные колокола» внесет свой вклад в кинематографическую Ленинниану, придаст новые тона звучанию высоких революционных мотивов на советском экране.

В русле историко-революционной темы закономерно появление в 70-е годы таких фильмов, как «Рождение» Ф. Довлатяна и «Цену смерти спроси у мертвых» К. Кийска, где заметно стремление авторов, не модернизируя прошлое, проникнуть во внутренний мир человека, до конца преданного идеалам революции.

История необъятна, велика, сложна, многообразна, она не поддается мгновенному, всеохватному обозрению. И потом, у каждого времени есть свои интересы и страсти: избирательный взгляд на прошлое неизбежен. Изучая историю как таковую, чтобы знать ее в ее реальной полноте и объективном ходе, каждый человек, класс, общество, эпоха высвечивают в ней наиболее интересные для себя страницы, то есть такие, которые и без подмалевок служат злобе дня. Листая книгу истории, человек или общество одни страницы пробегают, мельком просматривают, в другие — вгрызаются, перечитывая по нескольку раз каждую строку, осмысливая и переживая каждое слово.

И это закономерно, что среди исторических фильмов последнего десятилетия выделяются «Юность Петра» и «В начале славных дел» С. Герасимова: современность подхода к прошлому, современность языка и стиля, высвечивание в истории тех ее страниц и граней, которые особенно интересны сегодняшнему человеку, не осовременивают историю, а делают ее экранные образы особенно впечатляющими, достоверными и поучительными. Когда же иные наши кинематографисты сбиваются в своих фильмах на внешнюю демонстрацию исторических событий и лиц, в своем увлечении масштабностью действия, яркими костюмами, декорациями, реквизитом делают уступки дурной оперности, появляются зрелища, оставляющие современника холодным и равнодушным, душой не приобщающимся к драмам и победам предков.

Общий подъем советского кино сказался в 70-е годы и на уровне экранизаций, занимавших в кинопроцессе тех лет существенное место. С живым интересом были встречены зрителями и вызвали плодотворные дискуссии фильмы «Степь», «Отец Сергий», «Мачеха Саманишвили», «Легенда о Тиле», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Вавилон-XX», «Древо желания», «Сказание о Сиявуше» и другие, отмеченные не только целеустремленными творческими поисками, но и возросшим аналитическим мышлением, новым уровнем осмысления прошлого, глубже понятого в свете нашего исторического опыта.

Неизменно важное и почетное место в кинорепертуаре минувшего десятилетия занимают фильмы о Великой Отечественной войне. Самой социальной природой советского кинематографа определяется тот факт, что в них диалектически соединяются задачи борьбы за мир и раскрытия воинского мужества и умения победителей фашизма, идейных и нравственных основ их подвига — не только его внешних, событийных обстоятельств, но и внутренней истории. Показывая трагедию войны, фильмы предостерегают и

предупреждают. Вместе с тем они помогают воспитывать мужество, стойкость, любовь к Родине, патриотическую непреклонность в ее защите. Героем фильмов выступает человек, который и среди ужасов войны, в круговерти боя и аду смертей остается человеком неистребимого миролюбия — он не профессионал с кастовой моралью, а патриот родины социализма, воюющий «ради жизни на земле».

В этом двойном их качестве — и как гимн мужеству воинов, и как оружие борьбы за мир — фильмы о победе над фашизмом непосредственно участвуют в наших размышлениях о будущем человечества, интенсифицируя связанные с этими размышлениями переживания.

Тридцать семь лет мы живем и работаем в условиях мира. Каждый из нас понимает, что годы мира не подарены нам щедрой и доброй судьбой, что они завоеваны. За них воевали участники войны — те, что пали на ее кровавых полях, и те, кто прошел ее дорогами и остался жив. За них воюют ветераны войны, их дети, а теперь уже и внуки, вступающие в рабочий возраст, — воюют своим трудом. Наивно было бы полагать, что рейганы и хейги обладают исторической памятью, достаточно глубокой и действенной, чтобы уроки минувших войн, включая вторую мировую и войну во Вьетнаме, претворять в миролюбивые дела. Конечно, и уроки принимаются в расчет, но главной преградой на пути милитаризма была, есть и будет мощь СССР, его друзей и союзников.

Нелегко было нашему народу ее создавать в условиях разорения, оставленного войной, в условиях, когда у нас еще и сейчас остается много нерешенных экономических проблем. Но народ и этот подвиг вершит с несравненным мужеством, терпением и тем подъемом духа, который вдохновляется гуманистическими идеалами нашего общества, чувством повышенной ответственности за судьбы человечества.

В 70-е годы был закончен выпуск киноэпопеи «Освобождение» с характерным для нее сочетанием исторической хроники в изображении событий огромного масштаба и психологической глубины в обрисовке характеров воинов (такое сочетание долго не давалось нашему кино). Выпущены на экраны страны и мира двадцатисерийный документальный фильм «Великая Отечественная», восьмисерийный «Всего дороже», напомнившие воевавшим дороги, которые «позабыть нельзя», позволившие невоевавшим полнее, нагляднее увидеть и пережить ратные и трудовые подвиги отцов и дедов. Созданы «Солдаты свободы», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «Блокада», «Дума о Ковпаке», «Аты-баты, шли солдаты...», «Горячий снег», «Судьба», документальные ленты «Шел солдат», «Зима и весна сорок пятого», «Рядом с солдатом».

То, что Озеров, Ростоцкий, Бондарчук, Ершов, Чухрай, Левчук, Матвеев, Ордынский делали и делают достоверные фильмы о войне, — это естественно: они воевали, им не нужны «творческие командировки» в прошлое, чтобы правдиво, со знанием дела показать работу солдата, подвиги однополчан. Ну, а молодые, невоевавшие? Мы вдвойне радуемся появлению таких фильмов, как «Восхождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Подранки» Н. Губенко, «Родник» А. Сиренко, «Александр маленький» В. Фокина, «Гнездо на ветру» О. Неуланда. Радуемся не только неординарности, талантливости фильмов: их поставили люди, которые своей работой в искусстве предметно воплощают слова популярной песни: «Что-то с памятью моей стало, все, что было не со мной, помню». Подвиг отцов и дедов молодые изучают не только по книгам и газетным подшивкам — осваивают сердцем, взращивая в себе историческое мышление, историческую память народа.

Для современного подхода к художественной разработке темы войны характерно повышенное внимание к тем социальным и нравственным обстоятельствам жизни воюющего народа, поведения и мышления воюющего человека, которые и сейчас особо актуальны. Война дала их в заострении, но они и сейчас живут, преломляясь в нравственном отношении к жизни и труду, в культивировании рабочей чести и совести, гражданского мужества, принципиальности, творческого отношения к делу, верности в дружбе и товариществе, в неприятии, осуждении всех и всяческих форм бюрократизма, невнимания, недоверия к человеку, подмены бдительности подо-

зрительностью. Современность новейших фильмов о войне раскрывается перед нами как бы в двойном качестве — в художественном познании всегда важной и дорогой для нас истории и вот в этой соотнесенности внутренней темы и проблем военных фильмов с актуальными проблемами современника, его жизни и работы.

В последнее время тематическая карта военного кинематографа расширялась — за счет обращения к событиям на Дальнем Востоке («Через Гоби и Хинган» и «Приказ: огонь не открывать») и за счет темы тыла («Особо важное задание»). О последнем фильме следует сказать отдельно. До фильма, поставленного Е. Матвеевым, у нас были только документальные ленты: «Тыл, ковавший победу», созданная украинской студией, и «На Восток» — одна из частей киноэпопеи «Великая Отечественная». «Особо важное задание» — это, по сути дела, первая за истекшие десять лет интересная попытка показать подвиг тыла, который Константин Симонов в свое время назвал «второй войной», — со своей Москвой, со своим Сталинградом, со своими трудностями и жертвами. Все это убедительно свидетельствует о том, что в разработке темы Великой Отечественной войны советское кино вышло на новые рубежи и, опираясь на свой большой опыт, ставит сегодня перед собой еще более серьезные задачи.

Прямое влияние постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и принятого в 1974 году постановления ЦК «О работе с творческой молодежью» сказалось и в том, что 70-е годы положили начало интенсивному притоку в наше кино молодых кадров. С каждым годом на советском многонациональном экране росло число сценарных, режиссерских, операторских, актерских дебютов. Не все они были удачны, многие молодые кинематографисты пока не оправдали возлагавшихся на них надежд, однако здесь важна устойчивая тенденция и сама возможность эксперимента, особенно в рамках молодежного творческого объединения «Дебют». Мудрая и дальновидная политика партии и в этом направлении приносит свои плоды. Наша задача — оказывать талантливой молодежи всестороннюю помощь, не снижая требовательности, оценивая ее работу по большому, серьезному счету.

Программа, сформулированная в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», нашла свое продолжение и конкретизацию применительно к детскому кинематографу в постановлении Центрального Комитета «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», принятом в 1981 году. Оно стало мощным стимулом активизации работы над картинами, непосредственно адресованными подрастающему поколению. Вслед за такими выдержавшими проверку временем лентами, как «Точка, точка, запятая», «Внимание, черепаха!», «Чудак из 5-го «Б», «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Ключ без права передачи», «Предательница», «Сто дней после детства», «Усатый нянь», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», появляются все новые, авторы которых выступают как художники и педагоги, знающие, чувствующие свою аудиторию и понимающие, как много зависит в формировании юношества от того, что вложил кинематограф в души ребенка и подростка. Можно было бы назвать в этом контексте недавние фильмы «Последний побег», «Черная курица», «Ночь коротка», очень популярные среди ребят, педагогически ценные выпуски «Ералаша».

Многосложные проблемы кинематографа в истинно творческом воплощении высоких принципов партийности и народности перекрещиваются в личности художника: здесь, в «субъекте творчества», начинаются чуткость или нечуткость к жизни — первооснова фильма, использование возможностей и резервов таланта, взыскательность в творчестве...

Этими обстоятельствами и продиктовано выраженное в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» требование к партийным организациям предприятий и учреждений кинематографии «постоянно заботиться о росте идейно-теоретического уровня творческих кадров, способствовать развитию критики и самокритики в коллективах». С этими обстоятельствами связано и указание ЦК КПСС Союзу кинематогра-

фистов СССР — «улучшить воспитание творческих кадров, способствовать повышению у них чувства ответственности за свой труд, направлять внимание мастеров экрана на актуальные проблемы коммунистического строительства»[6].

Итак, оценивая основные слагаемые и звенья кинопроцесса 70-х годов, мы видим, что советское многонациональное кино решало первоочередные задачи, поставленные перед нами временем и научно обоснованные и сформулированные в партийных документах тех лет. Это не был процесс равномерного, неуклонного и легкого восхождения по заранее проложенной прямой дороге. Это был путь сложный, трудный, с ошибками, потерями, зигзагами в некоторых областях, но принципиально верный, на генеральном направлении плодотворный путь поисков и открытий, приведший нас к общепризнанным успехам в освоении современности и истории, в создании образа героя наших дней, к новому подъему каждой национальной кинематографии и советского кино как единого многонационального целого.

Осмысляя закономерности этого пути, следует остановиться еще на одной очень важной и актуальной проблеме, которая решалась киноискусством 70-х годов.

●

Говоря о десятилетии, отмеченном решающим влиянием постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», необходимо отметить быстрое возрастание в те годы роли кино в духовной жизни человека и общества. Реальные результаты сделанного и достигнутого на этом направлении самым непосредственным образом связаны с масштабом зрительской аудитории, динамикой зрительского восприятия фильма: развитие любого искусства невозможно рассмотреть вне социологии его «потребления», психологии восприятия.

По статистике проката мы знаем, что пик посещаемости кинотеатров приходится на конец 60-х годов: в ту пору ежегодно продавалось 4 800 миллионов билетов, на душу населения приходилось около 19 кинопосещений в год. Затем, по мере все более широкого распространения телевидения и существенных изменений в распределении свободного времени человека между книгой, театром, музыкой, спортом и т. д., посещаемость кинотеатров стала падать, и к 1978 году приходилось уже 16 кинопосещений на душу населения. На этом уровне положение стабилизировалось, а в 1980 и 1981 годах кривая посещаемости кинотеатров снова пошла вверх.

Некоторые специалисты из числа социологов, критиков и самих кинематографистов исчисляют значение и важность кино только по статистике посещаемости кинотеатров. Но современен ли такой критерий?

Есть логика науки и логика соперничества, конкуренции, не очень-то подходящая для нашего общества, заботящегося о комплексном воздействии духовной культуры на внутренний мир человека. По логике конкуренции телевидение — опасный соперник кинематографа. По логике науки — могучий союзник, распространитель и пропагандист. Для общества самое важное — реальная аудитория фильма, степень интереса к фильму, мера его действенности.

Самоочевидно, что значение и важность кино повышаются вместе с культурным ростом зрительской аудитории. То обстоятельство, что сегодняшние зрители обладают, как правило, бóльшим образовательным уровнем, чем вчерашние, более активно делят свое свободное время между кино, телевидением, литературой, театром, музыкой, картинными галереями, несколько снижает посещаемость кинотеатров, но и увеличивает духовное и эмоциональное воздействие кинозрелищ. Конечно, и «непросвещенному» зрителю не закрыт путь к восприятию прекрасного на большом и малом экранах. Однако же понятно, что эстетически просвещенный зритель, активно «потребляющий» синтезируемые кинематографистом искусства, воспринимает экранное произведение полнее, в большем количестве измерений.

Не надо самоутешений, ослабляющих наши заботы об эстетическом восприятии публики: у нас все еще много зрителей, которые не могут отличить ухищрения ремесла от красоты подлинного искусства. Среди других причин

[6] Об идеологической работе КПСС, с. 526.

эстетической отсталости действуют и такие: наша школа учит читать и, как правило, не учит смотреть, а восприятие аудновизуальной культуры — и это не требует особых доказательств — имеет не только общие свойства с восприятием литературы, но и свои специфические отличия. Далее. Многие зрители благодаря телевидению приобщились к искусству где-то в середине жизни, не имея для этого предварительной подготовки с детства и юности. Все это и приводит к тем расстраивающим многих кинематографистов случаям, когда произведения, не выверенные строгим вкусом, а то и просто ремесленные, пошлые, но чем-то завлекательные, броские, собирают до удивления большие аудитории. Однако при всей огорчительности такого рода «зигзагов» публики общая тенденция остается неоспоримой: вместе с нынешним ростом образованности и общей культуры зрителей усложняется, обогащается их умение смотреть и видеть; искусство восприятия становится более высоким.

Вполне понятно, что огромную, можно сказать, решающую роль в динамике восприятия, а значит, и в усилении действенности кино в его теперешних параметрах — на большом и малом экранах — играет развитие самого кинематографа: его положение не только «внутри культуры», но и «внутри жизни», степень близости его тематики, идейных позиций, социального мышления кинематографистов, языка и стиля фильма духовному и эмоциональному состоянию зрителя, его современным требованиям, запросам и вкусам.

●

За десять лет немало сделано для выполнения начертанной партией программы развития советского кино. Она и сейчас является нашим руководством к действию в борьбе за эффективность и качество кинематографа, а значит за повышение идейно-художественного уровня фильмов, за устранение идеологического и эстетического брака в работе, серости и безликости, за то, чтобы во всех киноорганизациях господствовал дух взаимной требовательности, взыскательности, принципиальности.

Высокая оценка достижений советского кино, данная товарищем Л. И. Брежневым на XXV и XXVI съездах партии, обязывает нас не останавливаться на достигнутом, а мобилизовать все силы для решения больших и серьезных задач, поставленных перед нашим искусством новым этапом коммунистического строительства.

Партия нацеливает советских кинематографистов на творческое развитие революционных традиций нашего искусства, призывает к смелому новаторству, к активному участию в коммунистическом строительстве, в формировании мировоззрения, нравственных убеждений, эстетических вкусов советских людей. Впереди у нас новые проблемы и новые горизонты. Вдохновленные мудрым решением партии, мы движемся вперед, стремясь ничего не потерять из накопленного опыта и еще полнее отвечать на запросы времени, не ослаблять, а всячески укреплять связи с многомиллионной зрительской аудиторией, которая год от года становится все требовательнее к важнейшему из искусств. Ответить достойно на эту требовательность можно только при условии самого пристального внимания к текущим процессам жизни, глубокого знания и понимания нашего современника — творца, созидателя новой эпохи.

М. Зараев

Ресурсы личности

Заметки об экономической теме на документальном и научном экране

Вспомнилось, как после одного долгого и трудного совещания в Госплане СССР, где речь шла о хранении сельскохозяйственной продукции, собравшимся показали небольшой документальный фильм. Факт обычный. Деловые встречи, посвященные насущным народнохозяйственным проблемам, нередко завершаются просмотром киноленты, иллюстрирующей обсуждаемую тему.

В зале сидели ученые, руководители отраслей, люди, искушенные в хитросплетениях хозяйственной жизни страны, поседевшие в ведом-

ственных спорах, и потому разговор шел хотя и острый, но без эмоций, насыщенный цифрами, фактами.

Но вот начался сеанс, и на экране появилось яблоко, крупное, румяное яблоко, многие месяцы сохранявшее свою свежесть после ионной обработки.

Обычные слагаемые научно-популярной картины — лекторский голос диктора, демонстрация новой технологии. Экран ратовал за один из многих методов, необходимость скорейшего освоения которого недавно обсуждали в зале. Но виды хранилищ, магазинных прилавков, горы плодов, крупные планы лиц людей, причастных к делу, звуки, краски, голоса — все это даже у искушенных специалистов создавало совсем иное, чем в только что закончившемся разговоре, видение его предмета, давало зрительный образ проблемы.

Сотни документальных и научных лент, выпущенных за последние годы различными киностудиями, отражают производственные и социальные процессы, происходящие в советском народном хозяйстве. Практически ежедневно съемочные группы выезжают в разные концы страны на фабрики, заводы, стройки, в научные лаборатории, в колхозы и совхозы, ведя кинолетопись строительства социалистической экономики, фиксируя быстро меняющийся лик событий, портреты людей, их вершащих, воссоздавая образы тех проблем, что волнуют каждого советского человека. В какой мере кинематограф последних лет отражает экономическую политику партии, как служит он народнохозяйственным задачам, выдвинутым на XXVI съезде КПСС, — такова тема этой статьи, актуализированная общенародным резонансом решений майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС.

●

...Перед заводской проходной, на мостовой лежит лист металла, недавно прокатанный, отливающий синевой. Люди идут по нему, гулко стуча каблуками, иногда, спотыкаясь, досадливо морщась, как при виде ненужного препятствия, помехи на каждодневном пути с работы домой. Человек с микрофоном останавливает прохожих, задавая им примерно один и тот же вопрос: «Почему вы прошли мимо валяющегося железа?» Ответы не очень внятные, но все они сводятся к одному: «Не знаю... Тороплюсь... А что?» Вопрос варьируется: «Вам не приходило в голову, что надо бы убрать это железо? Ведь вы работаете на заводе, где его производят». Ответы часто невразумительны.

Минутой экранного времени раньше мы видели, какой ценой дается этот металл. Отойдя от печи, рабочий пьет воду. За смену металлург выпивает двенадцать литров — дает справку цеховой мастер. Одна, но какая емкая подробность огненного труда. И снова человек с микрофоном задает прохожим все тот же вопрос.

Так необычно и многозначительно начинается фильм ЦСДФ «Каждый из нас» (авторы М. Авербух, А. Иванкин, С. Троицкий).

Наконец, кто-то поднимает лист, несет его к проходной. Кто? У этого человека ничем не примечательный облик, доброе, чуть усталое лицо, которое и не заметишь, не выделишь в заводской толпе. «Работаю в цехе холодного проката. Зачем поднял лист? Как зачем? Хорошая продукция валяется»... И все. Лицо в толпе. Ох, как хочется побольше узнать об этом человеке, о том, почему именно у него одного из десятков прохожих родилось душевное движение — небольшой, казалось бы, пустяковый, но такой важный для нас поступок — поднять металл? Но у авторов картины иная цель, другая задача. Нас уводят на заседание Кемеровского областного штаба «Комсомольского прожектора» (фильм, кстати, и представляет собой рейд «Комсомольского прожектора»), где идет речь о рациональном использовании вагонного парка, о борьбе с потерями угля и цемента при перевозках в неисправных составах.

Как лично вы относитесь к потерям? Что лично вы можете сделать для их сокращения? — вот вопросы, которые настойчиво задают кинопублицисты на совещаниях, в депо, на разгрузочной площадке. Подобные вопросы отнюдь не случайны в картине, и порождены они не только стремлением отыскать в этом переплетении ссылок на объективные трудности, взаимных упреков личное начало, личное участие, которое, в конечном итоге, при всей сложности народно-

хозяйственных связей и определяет успех каждого дела. Важно еще и понять природу личности, с которой отождествляется в нашем сознании авторская позиция. Это позиция человека не просто неравнодушного, но стоящего в центре событий, вершащего их своим трудом, позиция сознательного рабочего, чье вовлечение в активную гражданственную, государственную деятельность началось с первых лет Советской власти. «Вопрос состоит в том, — говорил В. И. Ленин в 1918 году на съезде комиссаров труда, — чтобы сознательный рабочий чувствовал себя не только хозяином на своем заводе, а представителем страны, чтобы он чувствовал на себе ответственность».

Глазами такого сознательного рабочего, понимающего свою ответственность за создание экономной экономики, видим мы и объект съемок заключительного эпизода фильма, прямо скажем, несколько необычный объект — заводскую свалку. Чего здесь только не найдешь для своей домашней мастерской, если ты умелый, мастеровой человек, рационализатор, — дюралевый профиль, электронные схемы. Поле, заваленное стеклом и металлом, вырастает в нашем сознании до размеров символа бесхозяйственности, лености ума, становится обвинительным актом. Кому? Название картины — «Каждый из нас» — публицистический посыл кинорассказа обязывает, заставляет обращаться к конкретному лицу.

— Давайте так, значит, я против, я не согласен сниматься. Пожалуйста, остальное, все, что вам заблагорассудится, снимайте. А меня, чтобы, значит, не снимали,— говорит голос за кадром, голос руководителя предприятия, которому принадлежат эти залежи.

Как заклинания звучат эти слова. Заклинания над свалкой, где без труда можно найти миллион.

Конечно же, искушенный зритель понимает, что этот миллион не так-то легко извлечь со свалки, разговор мог бы быть продолжен, уведен к реальным вопросам технологии и организации производства. Но авторы фильма ставят точку. Они создавали картину-крик и сделали это с молодым азартом и зрелым профессиональным мастерством. На вопросы же, как избежать потерь ценного сырья в разных сферах промышленности, пытаются ответить другие представители отряда наших кинодокументалистов, делая это в совсем иной жанровой манере.

Небольшая, всего на одну часть лента «Эффект мелочей» (автор сценария А. Рожен, режиссер В. Скворцов, «Киевнаучфильм») исследует тему конкретную, утилитарную. Речь идет о процессах безотходной технологии производства различных пищевых продуктов.

Нам спокойно, наглядно, в хорошем темпе, в цвете показывают, как ученые Украинского института технической теплофизики придумали технологию производства фруктового порошка из яблочного жома; использовав для клеймения туш вместо химических красителей свекольный сок, вернули в потребление 10 — 12 тысяч тонн мяса в год; как биохимики ботанического сада Академии наук Украины, применив вместо дорогостоящих заморских пряностей травы, которые буквально растут у нас под ногами, не только не ухудшили, но даже улучшили вкус консервов. И чем дальше развивается кинорассказ, насыщенный, казалось бы, лишь демонстрацией новых технологических процессов, тем глубже мы проникаемся авторской мыслью: «Вот как важно свежим взглядом оценить привычное, увидеть большое в малом».

За рамками фильма осталось многое: и то, почему именно теплофизики взялись за клеймение туш — дело, казалось бы, далекое от их традиционных научных интересов, а работники ботанического сада — за удешевление консервирования овощей. Можно было бы, конечно, показать этих людей, выявить истоки таких их действий, поразмышлять о гражданской позиции советских ученых, не замыкающихся в рамках своих лабораторий, а делом откликающихся на хозяйственные заботы общества. Можно было бы рассказать шире, полнее о прекрасном начинании украинской Академии наук, которая проявила весьма плодотворный интерес к проблемам хранения и переработки сельскохозяйственной продукции.

Все это осталось за скобками разговора, но уже то, что фильм наводит на подобные размышления, заставляет задумываться не только об «эффекте мелочей» (название, на мой взгляд,

несколько прямолинейное, сужающее тему), а скорее об эффекте свежести взгляда, об эффекте будничного творчества, и делает его появление на экране оправданным и полезным.

Лента студии «Центрнаучфильм» «Берегите металл» (автор сценария А. Зебин, режиссер В. Фомичев) по внешним признакам вполне сходна и сопоставима с киевским фильмом. Одна часть. Тема — экономия сырья, бережливое отношение к ресурсам. Одинакова и цель — пропаганда технических новшеств. Да и художественные средства те же самые: с помощью диктора нам демонстрируют слагаемые процесса порошковой металлургии — подготовку смесей, прессование, термическую обработку детали, изготовление которой не переведет ни грамма металла в стружку. Та же безотходная технология, что и в ленте «Эффект мелочей», только объектом ее служат не плоды сада, а металл.

А ведь не впечатляет такая кинолекция, воспринимается, как скучная пропись, общее место — да, конечно, же, надо сокращать металлоемкость изделий, беречь «самую массовую продукцию века», кто ж того не знает?

А почему в другом случае научно-популярный сюжет занимает нас, будит воображение? В киевской картине есть — пусть и несложный — поворот темы, что скрепляет все три эпизода одной мыслью, и внутренняя драматургия, открывающая необычность методов, внедряемых учеными. Увидеть необычное в обычном, увидеть и удивиться — в этом призвание всякого искусства, что бы оно ни отображало, какую бы идею ни воплощало.

Мне могут возразить, что при сравнении двух лент, хотя бы и близких по теме, важно учитывать и то, какой жизненный материал используется для кинематографического отображения. Мол, рассказ о плодах, луговых травах, пусть и с последующим описанием технологии их переработки, всегда легче воспримется зрителем, чем, скажем, репортаж о процессах спекания металлического порошка. В какой-то мере это так. Попробуй-ка, найди в повседневных делах, скажем, работника управленческого аппарата изобразительное решение, поэтику ситуации.

Вот почему, увидев в списке работ Ленинградской студии документальных фильмов название «Визит инспектора», я решил, что речь идет скорее всего об инспекторе уголовного розыска, визит которого не принесет ничего хорошего участникам некой детективной истории. Но оказалось, что герой ленты сценариста Ф. Нафтульева и режиссера И. Трахтенгерца Николай Иванович Сорокин — инспектор по качеству товаров народного потребления.

Рабочий день инспектора, в сущности, довольно однообразен. По утрам он едет в трамвае на какое-нибудь мебельное предприятие и долгими часами осматривает его продукцию — диваны, столы, шкафы, тумбочки. Осматривает профессионально, отмечая дефекты, которые мы с вами, потребители, скорее всего не заметили бы. И разговоры здесь чисто профессиональные: «Фацет не соответствует требованиям стандарта... Зеркало — два миллиметра в плюсе... Здесь потертость».

Ну, как, скажите на милость, из таких кадров, из таких эпизодов соткать фильм, вызывающий ответный зрительский отклик? Тем более что и снято здесь все как-то нарочито буднично.

Однако смотрится, представьте себе, и с неослабевающим интересом. Почему? Прежде всего потому, что в центре происходящих в картине событий стоит человек. Не проповедник прописных истин, а своеобразный живой человек. И это своеобразие выявляется истинно кинематографическими средствами.

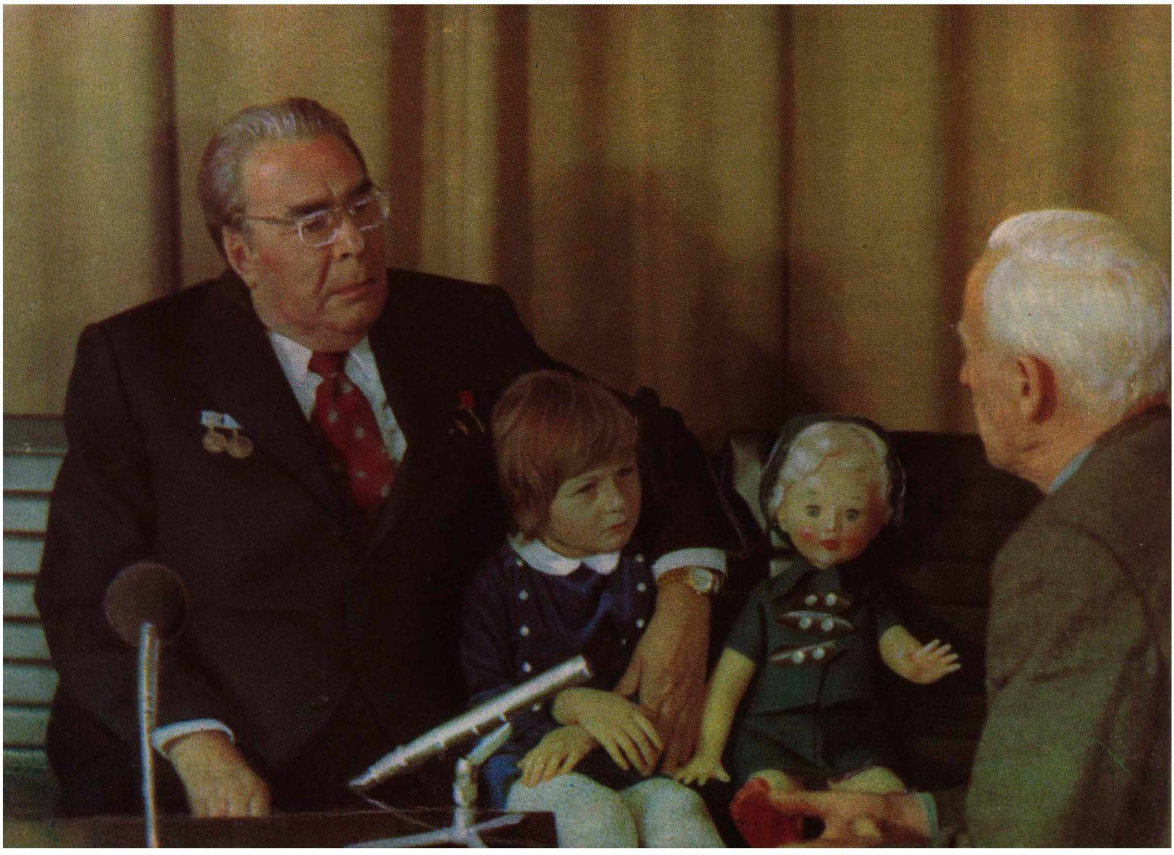
Вот он в трамвайной толпе — обычный пожилой ленинградец пенсионного или предпенсионного возраста, вот входит в цех в черном, несколько старомодном костюме, в белой рубашке с галстуком. Седина, твердый узкий рот, холодно поблескивают очки. Долго придирчиво осматривает мебель, гладит полировку, открывает дверцы. Неотступен с вопросами: «Почему, я спрашиваю, почему? Не слышу ответа»...

И вдруг дикторской перебивкой в этом методичном, монотонном осмотре: «Его любимая музыка — романтические старинные марши, любимые художники — передвижники, любимая телевизионная передача — «Очевидное — невероятное».

Контраст? Но контраст в ситуации, в сочетании двух разнородных жизненных пластов,

ФИЛЬМЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИЕЙ

Киноэпопея «Освобождение» (1972)



Документально-публицистическая
киноэпопея «Великая Отечественная» (1980)

На 3-й стр. вкладки

Документальный фильм
«Повесть о коммунисте» (1978)

Телевизионный документальный фильм
«Ленинским путем» (1978)

«Белый Бим Черное ухо» (1980)

проступивших в эпизоде. А характер... Он — коренной, немолодой ленинградец. Любовь к романтическим старинным маршам и неподдельный, чуть детский интерес к телевизионным «чудесам науки» дополняют и обогащают его облик — строгость, седину, педантизм. А с какой молодецкой, старинной ухваткой берет он в конце фильма гитару, проверяя качество продукции фабрики музыкальных инструментов, наигрывает какую-то мелодию и с легким вздохом оставляет инструмент: «По звучанию неплохо. Но все-таки биение струн...» Хорошо, мол, поиграть на гитаре, но дело есть дело.

Да ведь и те, кто его окружают,— тоже не знаки, символы производства, а живые люди со слабостями, амбициями, тревогами и волнениями, с характерами, ощутимыми даже у проходных персонажей.

Проникая в атмосферу ежедневных визитов инспектора, понимаешь: и этот фильм при всей своей жанровой несхожести с теми, которые анализировались выше, в сущности, о личной ответственности человека за конечные результаты своего дела. И колючие вопросы Сорокина, задаваемые им при виде явных дефектов мебели, сродни авторскому допытыванию в фильме «Каждый из нас»: а как вы лично относитесь к этому проявлению бесхозяйственности? Все зависят от всех и отвечают за свой труд перед всеми — такова высшая государственная, нравственная правда нашего общества, отстаиваемая картиной.

Как ее утвердить, эту правду, в сложном переплетении производственных проблем, как создать людям, работающим на заводе, фабрике, в научно-исследовательском институте условия, в которых изначально присущее им свойство делать свое дело наилучшим образом, отвечать за него до конца, чувствовать себя полноправным активным членом коллектива, участником его трудов и забот проявилось бы в полной мере? На подобные вопросы стремятся ответить картины другого тематического пласта, о которых пойдет речь в следующем разделе наших заметок.

●

Среди сотен различных делегаций и гостей, побывавших за последние годы на Калужском турбинном заводе, оказались и две съемочные группы. Одна со студии «Центрнаучфильм», а другая из творческого объединения «Экран» Центрального телевидения. Результатом их работы явились две документальные ленты — «Формула успеха» (автор сценария В. Линц, режиссер А. Соколов) и «Калужский вариант» (авторы сценария С. Книжник и А. Левиков, режиссер С. Логинов), посвященные опыту предприятия. Сравнение этих двух картин, созданных на одном жизненном материале, интересно и поучительно с точки зрения анализа как возможностей современной кинопублицистики, так и жанровых ее особенностей.

В фильме «Формула успеха» один из рабочих бригады, собравшейся для приема новичка, показывает своим товарищам непонятное, на первый взгляд, явление — крупный огурец в бутылке. Как он попал туда? В горлышко не проходит, дно целое. «Это мне сын задал такую задачу». Люди смеются, передают из рук в руки странную бутылку. Разгадка проста: огурец вырос в ней... Однако для чего авторы сняли такую забавную ситуацию? Чтобы показать, как развлекаются люди в свободный час? В иной картине так бы и было. Здесь же история с огурцом представляет собой притчу: «Так вот и наша система, она возникла изнутри и ее надо растить изнутри»,— назидательно разъясняет бригадир новичку.

Посмотрим, однако, что же это за система? Картина начинается с самой что ни на есть обычнейшей, знакомой нам по другим производственным лентам истории. Сборщики играют в домино. Они простаивают из-за нехватки конечной детали — дистанционной прокладки. Авторы «Формулы успеха» идут по следам конфликта, отправляются с камерой на участок, где вытачивается прокладка. Рабочий, который должен был ее сделать, трудится, не покладая рук, «гонит» серию других, более выгодных деталей. Ему не хочется переналаживать станок, менять фрезу, ставить другую оснастку. Понять его можно. Можно понять и мастера, не проследившего за рабочим. У него сотни деталей, тысячи операций их обработки. За всем разве уследишь? Понятно и другое: люди работают, суетятся, напрягаются, а сборка стоит, конечный

продукт не выпускается. Все предельно наглядно.

С той же наглядностью демонстрируется и путь решения задачи, найденный на Калужском турбинном. Конечная его продукция — турбина. Она состоит из агрегатов, агрегаты из узлов, узлы из комплектов деталей. Если каждый комплект неделим, значит единым целым должны стать и собирающие его люди. Но мало создать бригаду, надо еще сплотить ее, направить ее усилия на конечный результат — на выпуск полного, обязательно полного комплекта деталей или бригадокомплекта. А это можно сделать с помощью системы оплаты по единому наряду. Не хватит в комплекте одной детали — бригада не получит за его производство ни одной копейки, окажется лишняя — за нее тоже не заплатят, так как «просто больше» деталей на Калужском турбинном не нужно.

Все это легко говорится и очень наглядно демонстрируется с помощью схем, но ведь важно еще и понять, что станки бригады стоят в разных концах цеха, маршруты изделий запутаны. Спрямлять их, объединять технику в соответствии с идеей бригадокомплекта значит перекраивать всю технологию и организацию производства, не останавливая его хода. Кто же разрешит остановить предприятие в угоду даже самой прогрессивной идее? Только заводской человек до конца может понять, на какое напряжение, риск, на какую мучительно трудную перестройку дела пошли калужские машиностроители ради освоения стройной и целесообразной системы его организации.

Разумеется, это осталось за кадром, да и не могло быть изображено, ибо такого рода перестройка, коль скоро кинематографисты решились бы ее отобразить, послужила бы предметом отдельного, очень непростого фильма. Здесь же, как и в «Калужском варианте», мы только по отдельным деталям, репликам догадываемся, какой ценой даются подобные эксперименты, как тяжела дорога первопроходцев. В телевизионной ленте бывший директор Калужского турбинного завода, ныне заместитель министра Леонид Васильевич Прусс, в прологе фильма, вспоминая первые шаги эксперимента, говорит: «Очень многие возражали». И диктор дополняет эту скупую фразу: «В Калуге рискнули переступить черту привычного. И пережили все, что выпадает на долю рискующих людей. Как говорится, или грудь в крестах, или голова в кустах».

Жизненный материал, собранный, отснятый кинематографистами, организуется в обоих фильмах с помощью сюжетного приема, хода, направляющего действие. В «Формуле успеха» таким приемом служит приход новичка в бригаду. Это, как мы узнаем, серьезный, положительный человек, первый раз меняющий место работы (получил квартиру поближе к турбинному заводу) и привыкший, судя по всему, неплохо работать и хорошо зарабатывать. Ему в диковину эта система, при которой люди действуют сообща и сами распределяют заработок в зависимости от трудового участия каждого. Он присматривается, спрашивает, хочет понять механизм отношений в коллективе, и мы, зрители, присматриваемся и хотим понять, осознать все увиденное вместе с ним.

В «Калужском варианте» осознание заводской действительности идет на ином уровне — делегацией другого предприятия, куда входят и рабочие, и руководители цехов. Угол зрения шире, но и задача, которую ставят перед собой создатели телевизионной ленты, другая. Впрочем, о целевых установках авторов лент речь пойдет ниже, а пока отметим сходство сюжетных ходов обоих фильмов, основанное на стремлении увидеть новую заводскую действительность свежим взглядом, увидеть и передать нам во всей полноте художественных возможностей современного документального кинематографа.

Выше шла речь о том, как в «Формуле успеха» с помощью схем, наглядно демонстративных кадров и дикторского комментария нас знакомят с существом калужского метода. В «Калужском варианте» в том эпизоде картины, когда пришла пора довести до зрительского сознания суть этой системы, на экране появляется фотография ее создателя, заместителя генерального директора завода — Александра Вениаминовича Разумова, ныне покойного, к сожалению. Старые фотографии помогли создать портрет этого талантливого ор-

ганизатора производства. Высказывания, заметки Разумова становятся частью комментария к фильму: «Почему мы пошли на свержение индивидуальной сдельщины? Потому что при ней, если говорить честно, в выполнении плана заинтересован директор, в лучшем случае дирекция. До рабочих план не доходил. Если срыв, пойди ищи: кто не выполнил? Каждый стоит румяный: вот я какую норму выдал, 120 процентов! А он, голубчик, выдал детали, которые через год потребуются. И его не тронь. Премию дай, в президиум сажай! Он и впрямь не виноват, а в заводской программе — брешь».

Обратите внимание, как ярко и точно слово Разумова, как живо воплощает оно мысли человека деятельного, живущего в гуще заводской жизни. Раскрытие этого образа помогает войти в сущность калужского опыта, системы новых взаимоотношений в большом производственном коллективе. Эффект восприятия здесь ничуть не менее глубокий, чем в аналогичных эпизодах «Формулы успеха».

Думается, что обе эти ленты несут в себе наиболее типичные черты разных, но взаимодействующих жанров современного кинематографа факта. И если в одном случае во главу угла ставится пропаганда новшества, четкое и лаконичное раскрытие его сути наглядно-изобразительными методами, то в другом — упор делается на раскрытие проблемы приемами киноочерковой публицистики.

Жанровые особенности предопределили и тематические предпосылки обеих лент, объемы и границы материала, выбранного для публицистического осмысления и вовлеченного тем самым в киноповествование.

Авторы «Формулы успеха» намеренно не выходят за пределы бригады, этой главной ячейки производства, подробно и точно проанализировав характер и особенности коллективной работы по единому наряду. Создатели «Калужского варианта» идут дальше, подвергая публицистическому анализу другое очень важное звено калужской системы планирования и управления производством.

Бригадиры на турбинном заводе не только отстанвают, защищают свой план перед начальником цеха, требуя его материального обеспечения. Их функция значительно шире. На предприятии имеется совет бригадиров при директоре — принципиально новая демократическая форма управления, действенность которой до нас доносит экран. Эпизод заседания совета — один из ключевых в фильме и наиболее важных для понимания сущности новых внутризаводских взаимоотношений.

Бригадир на турбинном заводе — уже не просто рабочий в обычном смысле слова, отвечающий только за свой станок, за обработанную им деталь. Он еще и организатор производства, полномочный представитель своих товарищей в цеховом и общезаводском совете, без согласия которого никто не даст ему задание, не назначит человека в бригаду. Только опираясь на бригадиров — этих лидеров рабочего коллектива, правильно используя их возможности, руководство завода смогло внедрить новую систему планирования и управления производством. И вот почему так убедительно, как итог картины, звучит вывод, сделанный ее авторами: главный козырь калужского варианта, пожалуй, не резервы производства, а ресурсы личности. Эту мысль можно было бы продолжить: раскрывая ресурсы личности, умелый руководитель предприятия тем самым открывает путь к реализации подлинных резервов производства.

Отражение, выявление этого сложного, подчас противоречивого процесса предопределяет успех и других документальных лент. Когда авторы картины «Каждый из нас» обращаются к зрителю с призывом беречь народное добро, они также пытаются раскрыть на экране ресурсы человеческой личности, ее нравственные свойства, как бы мимолетно ни были показаны нам герои фильма. Да и в «Формуле успеха» в центре внимания — организм бригады, представляющий собой сложное взаимодействие личностей, каждая из которых определяет результат общей трудовой деятельности.

Взаимодействие в условиях бригадного труда личностного, индивидуального и коллективного начал служит в «Калужском варианте» предметом интересного и поучительного спора, выходящего, как мне думается, за тематические рамки одного кинорассказа.

Представитель завода, приехавший для знакомства с калужским опытом, запальчиво восклицает: «Неправильно! Вы идеализируете! Понимаете, нам нужны передовики, нам нужны ударники, которые будут делать полторы-две нормы. Пусть работают, и мы их обеспечим. А вот бригадная система создает уравниловку, по крайней мере, мы так думаем... Понимаете? Уравниловку создает».

Контраргумент в рассуждениях начальника цеха калужского завода С. Яворского: «Если взять участок, сколько там было передовиков? Десяток. Если взять сейчас этот же участок, там десять бригад, во главе каждой стоит тот же передовик производства... Он и сейчас остался личностью, только теперь он личность не для плаката, не для Доски почета, а личность, которая руководит коллективом. И его индивидуальность проявляется не в том, что он хорошо работает, а в том, что хорошо работает бригада. Теперь он, для того чтобы стать личностью, для того чтобы появиться на Доске почета, должен сделать так, чтобы хорошо работал коллектив».

Какой интересный спор, какая интересная нравственная коллизия! Десятилетиями кинодокументалистика, выводя на экран лучших людей производства, подчеркивала прежде всего их личное мастерство, личный успех. Рекорд и все его слагаемые — подготовка, рывок усилий, последующие признание и слава — были предметом постоянного кинематографического живописания. И вот перед нами совсем иная точка зрения, аргументированная, выраженная наглядно. В сущности, мы подходим к разговору о ключевых позициях социалистического соревнования на современном этапе развития нашего народного хозяйства, его экономических, организационных предпосылках. И материал других фильмов последних лет, посвященных этим проблемам, помогает отвечать на поставленные вопросы, глубже и подробнее раскрывать тему.

В полнометражном фильме Свердловской киностудии «Я обязуюсь» (автор сценария Л. Комаровский, режиссер Б. Урицкий) действие происходит на строительстве «Атоммаша» со всеми обычными для крупной стройки проблемами — «притиркой» служб, взаимодействием подрядных организаций. Что же в этой типичной обстановке больше всего волнует главного героя фильма бригадира Фоменко? Взаимоотношения со смежными рабочими коллективами, определяющие конечные результаты совместной работы — сроки и качество строительства. На экране обретает очертания, плоть и идея рабочей эстафеты, при которой трудовые рубежи одного коллективного участника сооружения огромного предприятия увязаны с обязательствами другого.

Предметом показа в ленте «Леннаучфильма» «Сплав» (автор сценария П. Сергеев, режиссер Б. Сорокин) служит опыт завода «Электросталь», где сумели увязать лицевые счета эффективности рабочих бригад с творческими планами специалистов. Здесь также речь идет о коллективном творчестве, о коллективных формах труда.

Примечательно то, с какой последовательностью на разных студиях страны одна съемочная группа за другой, анализируя современную рабочую жизнь, опыт различных промышленных предприятий показывает не просто личные рекорды, а всевозможные методы организации коллективного труда, способствующего выявлению индивидуальности через конечный результат общих усилий. Такая последовательность порождена объективными процессами, происходящими в современной индустрии с ее многочисленными и разветвленными хозяйственными связями, все усложняющимся разделением труда и увеличением масштабов производства.

Счастливые лица Алексея Стаханова и Никиты Изотова, Петра Кривоноса и Марии Виноградовой, снятые кинохроникерами тридцатых годов после достижения рекорда, — это знаки, символы юности нашего народного хозяйства, периода его создания, когда сам по себе спринтерский рывок отдельного рабочего, двойное, тройное перевыполнение нормы стимулировали других, показывали резервы, открываемые совершенствованием трудовых приемов на той или иной операции. Герои нынешних хроникальных лент не менее самоотверженны и преданы делу, чем их духовные предше-

ственники, передовики первых пятилеток, однако от них требуется не только личное усилие, доскональное знание возможностей своего станка, но и глубокое понимание взаимосвязей современного производства, знание того, какими путями достигается наивысший конечный результат коллективной работы.

Сложнее стала жизнь индустрии, более сложным и многообразным мир советского рабочего. Отражение этого мира на экране требует соответственно более высокого уровня творческой зрелости кинопублицистики, глубокого понимания мастерами экрана экономических, социальных процессов, происходящих в нашем обществе, умелого и точного выбора объекта киноповествования. И надо сказать, анализ кинодокументальных работ последних лет, посвященных экономико-социальной проблематике, показывает, что в тематической узости, мелкотемье наших кинопублицистов, как правило, не обвинишь. Раскрываемый опыт чаще всего заслуживает самого пристального внимания, проблема — постановки, герой — кинематографического отображения. Иное дело, какими методами, с какой полнотой и глубиной это делается.

Вот небольшая лента студии «Туркменфильм» «Хозяйские руки» (автор сценария В. Гавричкин, режиссер Ю. Карагезов). Размышления здесь уже не просто о коллективных формах труда в строительстве — так называемом бригадном подряде, а о следующей его ступени — сквозном подряде. Те, кто изготовляют домостроительные детали, и те, кто их перевозят и монтируют, связаны единой подрядной системой — сквозным потоком, конечная цель которого — скорейшее и высококачественное сооружение жилого дома.

Такой вот интересный опыт, оказывается, имеется на Чарджоуском домостроительном комбинате. И как бы хотелось поподробнее, поконкретнее узнать, каким же образом в Чарджоу добились подобного взаимодействия. Ведь и в других местах пытаются сделать это, да нередко не удается, а здесь удалось... Наверное, и трудности были, и сейчас не все гладко. Но почти ничего важного для понимания сути прогрессивного процесса не узнается из туркменской ленты. Вроде бы и люди, причастные к делу, говорят на экране. Но говорят они больше о конечных итогах содружества — как скорее и лучше стали они строить дома, каких высоких показателей добиваются, но вот каким путем они их добиваются, понять из фильма нельзя.

Лента Куйбышевской студии кинохроники «По осени считают» (автор сценария М. Портной, режиссер Г. Тимофеева), также посвященная освоению бригадного подряда, только на сей раз в сельском хозяйстве, сделана на качественно ином, более высоком публицистском уровне, чем «Хозяйские руки». В ней есть и ощущение атмосферы сельского труда, его забот и радостей, и попытка дать представление об опыте отдельной бригады. Однако чувство неудовлетворенности увиденным и услышанным, может быть, не такое острое, как при просмотре туркменской картины, возникает и в данном случае. Уж очень упрощенно, гладко, бесконфликтно течет киноповествование.

Между тем внедрение в сельскохозяйственную практику методов безнарядных звеньев и бригад идет отнюдь не просто и беспрепятственно, да и жизнь этих уже созданных коллективов полна сложнейших экономических и нравственных коллизий, которые могут и должны стать предметом экранного отображения и обсуждения.

«Создавая бригаду, — говорил на XVII съезде профсоюзов Леонид Ильич Брежнев, — передовые рабочие выражают желание и готовность взять на себя ответственность за своевременное и качественное выполнение трудового задания во всем его объеме, в комплексе. Но, к сожалению, не все хозяйственные руководители проявляют стремление обеспечивать бригаде необходимые условия для работы, взять на себя, так сказать, свою долю ответственности. Сказываются и недостатки организации производства, и консерватизм мышления. Все это подрывает самую суть бригадного метода — его хозрасчетную основу».

Нет сомнения, что кинематографист, взявшийся за отражение на экране коллективных форм труда, соприкасается с богатейшим жиз-

ненным материалом. Разумеется, для воплощения его вовсе не обязательно каждый раз воссоздавать непростые психологические коллизии, углубляться в сложные пласты человеческих взаимоотношений. Не менее нужен четкий, ясный показ реального производственного опыта бригады, предприятия. Важно только с самого начала определиться, уяснить себе, о чем хотят рассказать создатели фильма, видеть зрительскую аудиторию, ощущать ее интересы и запросы. Ведь подчас, когда речь идет о производственном опыте, лучше снять конкретную технико-пропагандистскую ленту с углубленным показом технологии процесса, рассчитанным на зрителя, причастного к делу, чем поверхностную, ничего не говорящую ни массовому зрителю, ни специалисту общеэкранную картину.

Такое видение задачи кинематографиста, конечно, же, должно приходить не в дни съемок, а на стадии тематического планирования, замысла фильма. Во всяком случае анализ лучших документальных и научно-популярных работ, о которых шла речь выше, показывает, что в основе их успеха и активного воздействия на зрителя лежит не только понимание важности затронутой темы, но и четкая пропагандистская установка, трезвое понимание и умелое использование автором творческих возможностей экрана.

В фильмах, обращенных к важным сферам экономической политики партии и деятельности государства, привлекает умение различать за малым большое, видеть проблему во всей ее многогранности, ощутить и передать на экране непростые взаимосвязи народнохозяйственного механизма. Такое глубокое видение темы, свойственное современной нашей кинопублицистике, обнаруживается и в очерковых лентах, посвященных судьбам людей труда.

●

Картину М. Авербуха, А. Иванкина и М. Ростарчука «Десятый председатель» (ЦСДФ) по жанру можно отнести к киноочерку. В центре киноповествования дела и дни председателя колхоза «Красный маяк» Горьковской области Ивана Порфирьевича Железова. Традиционна экспозиция фильма, которая несет в себе подробности биографии героя, обстоятельства избрания на председательский пост, первые шаги по пути подъема производства. Все это далеко позади, колхоз сейчас один из самых богатых в области, и крепкая хозяйская хватка героя ленты ощущается во всем: в том, как здесь перерабатывают корма, очищают и доводят до высоких кондиций зерно, теребят и сушат лен.

Конечно, высокие экономические показатели дались «Красному маяку» и его руководителю многолетними и тяжелыми трудами. Мы видим, как споро и умело работают люди на полях и фермах. Но вот какая интересная и многозначительная коллизия возникает и развивается в фильме. Камера фиксирует разговор Железова с секретарем Городецкого горкома партии Николаем Васильевичем Пономаревым. Партийный руководитель сообщает лучшему колхозному председателю района о том, что его сосед — совхоз «Земледелец» решил довести сельскохозяйственное производство до уровня «Красного маяка». Железов мгновенно и с полным пониманием подоплеки этого сообщения реагирует: «Мы совхозу «Земледелец» помогли кормами». Пономарев: «Это я знаю. Что дальше?» Железов: «А дальше так. «Красный маяк» обеспечит «Земледелец» всеми семенами зерновых культур». Пономарев: «Нам бы хотелось кроме всего прочего, чтобы ваши механизаторы работали вместе с механизаторами совхоза «Земледелец». В этом вы должны оказать им самую ощутимую помощь. Договорились?» Но для Железова разговор не кончен. Он начинает рассуждать о том, что помогать отстающим соседям, конечно же, нужно, но ведь и они должны не дремать, активнее перенимать опыт, а не просто рассчитывать на помощь.

Такие рассуждения продиктованы отнюдь не ревностью хозяина, не «крестьянской прижимистостью», в них звучит нечто наболевшее, не раз передуманное и пересказанное. Недаром секретарь горкома пытается перебить железовский монолог нетерпеливым повтором: «Договорились?» Видно, многократно шел в этом кабинете подобный разговор. Он и сейчас не обрывается. Все течет и течет председатель-

ское возражение, то синхронно, то комментарием к кадрам, показывающим его колхозников в выходной осенний день, в воскресенье вышедших на уборку общественного картофеля. Они понимают, что через день-два может быть снег и тогда ничего не возьмешь, а взять обязательно надо, не оставлять же клубни на земле. «Но ведь не всюду же работают в воскресенье, — словно бы с обидой говорит Железов. — В соседних хозяйствах не работают».

В этом эпизоде авторы «Десятого председателя» по-своему подходят к теме, звучавшей в других лентах, посвященных строительному и промышленному производству, все той же теме точного планирования, строгого соблюдения договора, объективных критериев в отношениях коллектива и общества. Причем здесь она предстает перед нами как тема сложная, не только в экономических, но и нравственных своих аспектакх.

До сих пор мы, однако, рассматривали фильмы, показывающие, как аспекты эти переплетаются в сфере деятельности бригады, стройки, промышленного предприятия, колхоза или совхоза. В какой же мере кинопублицистика прослеживает их в более широких масштабах, в рамках региона, отрасли? Ведь многие вопросы, которыми задаются герои наших картин, решаются на стадии совершенствования всего народнохозяйственного механизма.

О телевизионной ленте «Эксперимент» (автор сценария Д. Агиашвили, режиссер Г. Левашов-Туманишвили) я слышал задолго до ее просмотра. История того, как один из самых отсталых в экономическом отношении аграрных районов Грузии — Абашский — в течение пятилетки превратился в процветающий, внедрив у себя принципиально новую форму управления сельскохозяйственным производством, описывалась в последнее время не раз на страницах газетной и журнальной периодики. Создав районное объединение, в состав которого вошли, кроме колхозов и совхозов, сельские строители, мелиораторы, сельхозтехника — все отрасли, работающие на урожай, абашцы сумели подчинить их усилия достижению конечной цели. Одновременно в районе освоили систему материального стимулирования, при которой в высоком урожае заинтересован каждый крестьянин.

Зная все это, естественно было ожидать подробного описания новых методов управления, иллюстраций к цифровым выкладкам, пространных дикторских пояснений и других обычных слагаемых познавательно-документальной ленты, доводящей до сознания зрителя конкретный организационный опыт.

Но вот в просмотровом зале зажегся свет, а я долго не могу уяснить: в чем обаяние этого странного фильма, созданного вопреки обычным канонам, вопреки традиционному представлению о теме?

...Болотистая равнина, мутная река, жаркое полуденное солнце. Девичий голос, робко поющий старинную мингрельскую песню, и мужской, подбадривающий: «Смелее, смелее». Праздник в южном городке. Местный поэт и историк в толпе рассказывает о тех, кто погиб за свободу Грузии. Кукурузовод Гиви Питава фотографируется вместе со всей своей огромной семьей — кадр, напоминающий картины Пиросманишвили. Чудаковатый философ на пороге халупы рассуждает о Гегеле: «Многие не хотят со мной говорить». Астроном-любитель рассказывает о звездах в грузинском небе: «В другом месте земли такие звезды не видны. В Австралии другое небо». Ко всем этим людям подходит человек с микрофоном, и постепенно сквозь причудливо пеструю ткань Жизни, через шумную ее многоликость начинает проступать Дело.

Первый секретарь райкома партии Г. Мгеладзе вспоминает, как, задумав коренной поворот в хозяйстве района, его руководители шли к людям, стремились понять их нужды и беды и именно от них, этих нужд и запросов, а не от умозрительных схем отталкивались, создавая и внедряя свою экономическую систему. Эта система учитывает простые и естественные закономерности сельского труда, извечную связь крестьянина с землей, которая должна существовать, быть активной, как бы ни усложнялось аграрное производство, как бы ни насыщалось оно техникой. И фильм доносит до нас подобного рода мысли и ощущения не в лобовых и прямолинейных экран-

ных рассуждениях, а всем гуманистическим настроем действия, развивающегося в своеобразной и артистичной изобразительной манере, в нетривиальных сценах, рожденных емким и образным социальным мышлением.

Надо сказать, что социальное мышление вообще все в большей степени становится корневой приметой нашей кинодокументалистики. Это естественно. Бурные и сложные процессы, движущие современную действительность, требуют понимания и отображения неразрывной связи производства и быта, нравственных и экономических проблем. Осознание подобных взаимосвязей идет также в газетно-журнальной публицистике, в литературе, театре. И вполне понятно, что в потоке документальных лент, посвященных народному хозяйству и в особенности сельскому хозяйству, в количественном отношении особенно заметны те, где тема управления преломляется через призму явлений социальных. Такие картины можно отыскать в списке работ, выпущенных только в течение одного 1981 года почти на каждой студии кинохроники. В Куйбышеве это «Дом для крестьянской семьи» и «Где найти невесту?», снятые режиссером М. Серковым в одном случае по сценарию Б. Кожина, а в другом — Г. Губачевой, в Казани — «Нечерноземье. Приближение к истине» (автор сценария Л. Хохлов, режиссер Б. Максимов), в Иркутстке, на Восточносибирской студии — «Сибирское село сегодня» (автор сценария В. Марков, режиссер М. Шмулевич).

Список можно продолжить, но стоит, однако, вспомнить о важности не столько количественных критериев, сколько качественных. Тем более что их перепады явственно ощутимы при просмотре даже названных четырех картин.

Фильм «Сибирское село сегодня» отмечен всеми внешними признаками современной социальной ленты. Ее авторы будто бы решили запечатлеть на отпущенном им экранном пространстве двадцатиминутного фильма отголоски многих общественных дискуссий о жизни советской деревни, что велись в последние годы. Здесь и упоминание о необходимости развивать на селе личное подсобное хозяйство, возводить наряду с многоквартирными усадебные дома, где вести такое хозяйство удобно, и утверждение взаимосвязи между благоустройством сельского поселка, созданием в нем нормальной социальной инфраструктуры и сокращением миграции крестьян.

Но все это, повторяю, отзвуки разговоров прошедших, декларация истин очевидных, демонстрация сел показательных. О чем можно посожалеть, ибо для развития сегодняшнего сибирского села предстоит сделать еще очень много, чему свидетельством служит опубликованное в дни, когда писались эти строки, постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР» «О комплексном развитии сельского хозяйства в районах Сибири, Дальнего Востока и Курганской области», в котором намечена обширная программа дальнейшего переустройства сибирской деревни.

В отличие от создателей иркутской ленты авторов фильма «Нечерноземье. Приближение к истине» в уходе от главных проблем сегодняшнего дня не обвинишь. С самого начала повествования они задаются вопросом, волнующим сегодня всех, кто причастен к экономической жизни страны: почему то, что возможно в одном колхозе или совхозе, не достигнуто в другом, почему столь велика еще амплитуда колебаний в результатах хозяйствования? В поисках ответа кинематографисты переходят из марийского пригородного совхоза с его хорошей дорожной сетью и близостью к базам снабжения и сбыта продукции в дальний и отстающий колхоз, куда пришел молодой энергичный председатель, а потом из хозяйства, располагающего современным молочным комплексом, туда, где строят «светелки» для коров из дерева, обходясь без дорогостоящих бетонных дворцов. В одном месте нам сообщают об упразднении бригад, создании отделений, а в другом — подчеркивают, что они не спешат с новшествами, укрепляют комплексные бригады. Подобные сопоставления небезынтересны и не остаются не оплаченными зрительским вниманием. Но постепенно в мелькании пейзажей, чередовании интервью с председателями и директорами, обилии задаваемых нам вопросов теряется ощущение цельности и тематической направленности разговора. Конечно же, нельзя

ждать от авторов фильма готовых ответов, готовых рецептов, как лучше хозяйствовать, однако ведь и столь многозначительно обещанного приближения к истине тоже не происходит. Расплывчатость замысла, творческих предпосылок рождает неопределенность публицистической позиции, незавершенность мысли и, в конечном итоге, всей картины. Эти исходные просчеты ее создателей особенно ощутимы в сопоставлении фильма с работами куйбышевского режиссера М. Серкова, одним из слагаемых успеха которых, думается, служит определенность задачи, автором решаемой.

Одна из двух лент, снятых им в течение года, — «Дом для крестьянской семьи» — несет, казалось бы, в замысле сугубо утилитарное: демонстрирует многообразие спроектированного сельскими архитекторами благоустроенного усадебного жилья. Кинематографисты знакомятся с экспериментальными сельскими поселками, спокойно и деловито показывают нам интерьеры квартир, расположение хозяйственных построек, называют сметную стоимость, строительные материалы, проектные и подрядные строительные организации, сооружавшие дома.

Все это с интересом посмотрит любой сельский житель и, уж конечно, каждый специалист, причастный к переустройству села. А что думают сами новоселы о своем жилье? Люди охотно делятся впечатлениями, радостными, благодарными, не обходится и без замечаний: хлев тесноват для коровы, двор маловат, дом расположен неудобно, посередине приусадебного участка. Обыкновенный экранный социологический опрос, но надо видеть лица крестьян, их горделивую повадку, сквозящее в разговоре чувство хозяина, человека, обретшего место, где живется удобно, надежно. От такого дома не уходят, такое село не бросают — подтекст эпизода очевиден и работает с впечатляющей публицистической остротой, предметно выявляя реальный путь к решению сложнейшей социальной проблемы миграции сельского населения.

Другая картина М. Серкова — «Где найти невесту?» — представляет собой по жанру проблемный киноочерк с точно очерченной социальной ситуацией, возникшей и обострившейся в последние годы, когда отток девушек из села, в основном нечерноземного, пошел значительно быстрее, чем парней. Публицист стремится дойти до корней явления, советуется с жителями горьковской деревни. Причины демографической диспропорции как будто бы наглядны. Город представляет больший, чем деревня, выбор профессии — «от артиста до машиниста, от библиотеки до дискотеки». Но ведь в этом выборе и парни, и девушки равны. Замок на клубе, плохие условия жизни молодого специалиста — опять-таки все это не специфически женские беды. Нежелание юной сельской жительницы идти работать на ферму? Здесь авторы картины совсем близко подходят к существенно важной социальной проблеме современного села, как мне думается, во многом определяющей нехватку невест, — неравномерности механизации в сферах традиционно мужского и женского сельского труда.

Так постепенно от вопросов управления, социально-экономических мы подходим к радикальнейшим проблемам технического прогресса, внедрения его достижений в народнохозяйственную практику. Отражение этих проблем на экране во всей их остроте и глубине можно по праву считать важнейшим общественным заказом, который партия, государство адресуют деятелям кинематографии.

●

Позволю себе привести несколько цифр. Примерно двумя с половиной миллиардами рублей исчисляется годовой экономический эффект, получаемый от использования в народном хозяйстве изобретений. Многие десятки тысяч людей ежегодно получают авторские свидетельства на них. Более пятнадцати процентов изобретений создаются не по долгу службы, а индивидуально, людьми, формально не причастными к развитию техники в той или иной отрасли. Кто они, эти люди? Что заставляет их отдавать время, силы и нервы изобретательству, какова моральная подоплека такого массового в стране явления? Подобными вопросами задаются создатели полнометражной картины «Эти удивительные люди» (авторы сценария Н. Боронин, В. Четкарев, ре-

жиссер Н. Боронин, ЛСДФ), давая серию кинопортретов рабочих-изобретателей, людей интереснейших судеб. Их характеры на экране лепятся выпукло, предстают перед нами во всем своеобразии индивидуальных черт.

Но ведь жизнь этих людей отнюдь не безоблачна, тернии изобретательного труда известны, многократно описаны в литературе и публицистике, а здесь к тому же речь идет об изобретателях-одиночках, взаимоотношения которых с государственной системой фиксации и внедрения новшеств особенно сложны.

Авторы фильма словно бы подходят к острой проблеме нашей общественной жизни и сразу же от нее отходят, не углубляясь в существо дела. И потому даже монолог представителя Центрального совета ВОИР, организации, призванной защищать права изобретателей, звучит умиротворяюще гладко и воспринимается как вставной дежурный эпизод. Между тем последующая судьба изобретения, как и вообще технического прогресса в различных отраслях народного хозяйства, волнует кинопублицистику, воплощающую на экране эту тему по-разному, на разном художественном уровне, с известной профессиональной точностью, как в фильме «Самая главная скорость» (автор сценария П. Короп, режиссер Ю. Сенчуков, «Центрнаучфильм»), посвященном формам межотраслевого сотрудничества при промышленном воплощении научных идей, или с непритязательной информативной простотой, как в ленте «Выгода — миллиарды» (автор сценария И. Зырина, режиссер С. Сорокин, «Леннаучфильм»), рассказывающей о единой системе технологической подготовки производства в машиностроении, или, наконец, совсем поверхностно, иллюстративно, как в картине «Будущее начинается сегодня» (автор сценария С. Иорданов, режиссер Г. Продан, студия «Молдова-филм»), повествующей об освоении в Молдавии индустриальных технологий возделывания сельскохозяйственных культур.

В продукции различных студий, отдающих должное пропаганде научных достижений и вопросам их внедрения в производственную практику, есть работы, которые можно с полным основанием считать подлинными творческими удачами. Такова полнометражная картина студии «Центрнаучфильм» «Три страницы о роботах» (авторы сценария Э. Дубровский и С. Мухин, режиссер В. Двинский), заслуживающая подробного и внимательного рассмотрения.

Конечно же, подкупает и интригует сама тема ленты: промышленное внедрение автоматических манипуляторов с программным управлением — роботов, тех самых роботов, что являются героями фантастических романов, объектом размышлений футурологов. На наших глазах механическая рука, имитирующая движение человеческой, извлекает детали из гальванической ванны, переносит с места на место раскаленную заготовку, трудится в парах раскаленного стекла и вообще чего она только не делает.

Наблюдать за подобными действиями завораживающе интересно. Не приходится говорить о народнохозяйственном, экономическом, социальном значении внедрения таких механизмов, заменяющих человека на всевозможных вредных и монотонных операциях — штамповке, сборке, транспортировке, и, в конечном итоге, раскрепощающем его, освобождающем от тяжелого однообразного труда. И то обстоятельство, что наиболее широкое распространение такие манипуляторы находят на предприятиях нечерноземной Владимирской земли, говорит и о немалом промышленном потенциале области, высоком уровне научно-технической мысли, и об усложнившейся социальной ситуации, при которой занятость работоспособного населения составляет 95,5 процента, а возможности притока трудовых ресурсов практически не имеется.

Но помимо этих важных и актуальных размышлений, ставящих техническую проблему на социальную платформу, фильм несет в себе весьма интересный изобразительно поток информации, выводящий сюжет за рамки чистой популяризации научных достижений, констатации их народнохозяйственного эффекта на уровень лирико-философского осмысления явлений общественного сознания.

Уже с первых кадров картины нам демонстрируют древние достопримечательности ста-

ринного города — Золотые ворота, узоры знаменитой владимирской вышивки, цветные кубки, созданные мастерами Гусь-Хрустального, — произведения искусства, труда ручного, индивидуального, в котором в полной мере проявляется человеческая личность. Для чего нам все это показывают? Может быть, в противовес образу машинного действия, которое олицетворяет робот?

Не стоит спешить с выводами. В фильме присутствуют не только механизмы, но и люди, их создающие и обучающие. И тема: человек и робот, человек и кибернетическая машина, их взаимоотношения сегодняшние и будущие — одна из главных и наиболее интересная в ленте, интересная прежде всего попыткой авторов публицистическими средствами отразить процесс проникновения в общественное сознание принципиально новых представлений, характерных для современного этапа научно-технической революции.

Не могу не сделать здесь отступление в смежную с кинематографом сферу культуры. Помнится, как в начале шестидесятых годов тезис академика С. Л. Соболева: «Человек — это самая совершенная из известных нам пока кибернетических машин, в построении которой программа заложена генетически», — вызвал резкую отповедь литературоведа, профессора В. В. Ермилова. В разгоревшейся тогда в «Литературной газете» дискуссии четкие формулировки кибернетиков воспринимались некоторыми литераторами как грубое вторжение в искусство механистических представлений, атака на сокровенные уголки человеческого сознания, покушение на неповторимость спонтанных проявлений этого сознания, на его эмоциональную субстанцию.

Столкновение двух систем мышления и видения мира проявлялось не только в сфере культуры. В начале семидесятых годов мне довелось побывать на выставке станков с программным управлением. На глазах у посетителей огромный агрегат практически без участия человека выполнял десятки разнообразных операций — сверлил, растачивал отверстия, нарезал резьбу, фрезеровал массивную корпусную деталь. Автоматически менялся инструмент, передвигались узлы механизма. Толпа специалистов, съехавшихся с разных концов страны, в почтительном молчании наблюдала за этим завораживающим процессом.

Завораживал не автоматизм действий, автоматикой сейчас не удивишь, поражало другое — все многочисленные операции наладки станка и обработки детали проходили по заранее созданной программе, рассчитанной на ЭВМ и запечатленной на перфоленте. Эта узкая полоска бумаги с пробитыми отверстиями содержала в себе множество разнообразных сведений — от размера заготовок до режима резания металла.

— Ну, а рабочему-то что остается? — спросил мой спутник, старый слесарь-лекальщик, вместе с которым я осматривал выставку.

— Установить заготовку, спустя некоторое время сделать контрольный замер, поворотом ключей ввести коррекцию в электронное устройство и, разумеется, нажать пусковую кнопку, — ответил экскурсовод, молодой инженер в чистом светлом халате.

— Да, — тихо сказал мой спутник, — на таком станке работать особого ума и опыта не требуется.

За его грустной репликой открывалось многое. Десятки лет осваивал он искусство обработки металла. Он был мастер, «король» со своими «королевскими» секретами. В его труде была своя романтика, так же как в труде других «королей» — токарей-скоростников, металлистов-универсалов. И весь этот универсализм, все искусство рабочих приемов и быстрота движений его рук, глубокое знание станка укладывалось на перфоленте, растворялось в электронных сигналах. Кончалась романтика обработки металла, оставались расчет, формула, кнопка пускового устройства. Он понимал: здесь производительность, чистота, скорость, культура — и все же ему было грустно. Он принимал новый станок с неосознанным внутренним сопротивлением. Он ощущал в себе столкновение двух начал — эмоционального и логического, которое было и в полемике кибернетиков и филологов.

И вот перед нами документальный фильм начала восьмидесятых годов, как бы продол-

жающий и развивающий эти размышления о взаимоотношениях человека и машины.

«Первые роботы были завезены к нам в 1975 году, — говорит один из героев картины, наладчик М. А. Колонцев, — тут, можно сказать, митинг был. Собралась масса народу, смотрели, включали. До этого мы имели дело с оборудованием, которое выполняло свои функции, а здесь оборудование, которое выполняет функции рабочего».

Внедрение роботов потребовало перестройки многих привычных представлений, методов руководства и организации труда — от рабочего до директора. Теперь об этих первых встречах с манипуляторами рассказывают не без юмора, вспоминают охотно. Но тогда все было всерьез. Считалось, что робот может выйти из повиновения, натворить бед, предлагалось для начала ставить его за решетку — не дай бог какая-либо ошибка в системе управления. Ведь было же такое: вдруг один из манипуляторов по непонятной причине подходил к станку, сгибал кисть и с размаху бил по станине, сдвигая ее на несколько сантиметров, так что потом шесть человек с ломами ставили станок на место.

Камера фиксирует этот рассказ не в цехе, не на заводе, а во время экскурсии в Суздаль. Автобус летит по шоссе, разрезающему владимирские поля и перелески. Веселые, живые, молодые лица, смех, шутки, заводские байки. В картине возникает коллективный образ современного рабочего, представителя того поколения советского рабочего класса, который в значительной степени миновал нравственные проблемы, что волновали моего знакомца — старого слесаря на выставке станков с программным управлением. Герои фильма предстают перед нами людьми, находящимися на той ступени общественного сознания, когда их взаимоотношения с кибернетической машиной не нарушают гармонии логического и эмоционального начал. Они владеют современной электронной техникой и вместе с тем культурными богатствами прошлого и настоящего, воспринимают обыкновенное чудо поэзии. Органическим продолжением разговора о роботах служат крупные планы лиц молодых людей, читающих стихи Блока, Есенина, Рождественского. «Путь к роботу, — говорит диктор, — это путь к освобождению человека от тяжелого физического труда ради творчества, развития интеллекта и духовности, способности к совершенствованию и созиданию».

Так от размышлений о природе современного этапа научно-технической революции авторы картины поднимаются к теме духовно-нравственного развития советского человека. Продолжением этой темы служит небольшая лента «Корчагинцы» (авторы сценария В. Гурьянов и Ю. Кириллов, режиссер В. Гурьянов, ЛСДФ), представляющая собой историю того, как ребята из владимирского студенческого строительного отряда отдали в детский дом все заработанные на летних сельскохозяйственных работах деньги. Я усматриваю глубокую внутреннюю связь этой картины с «Тремя страницами о роботах», разумеется, не в том, что действие происходит на той же владимирской земле. Такой факт мог случиться и в другой области. Но при всем различии жанров, подхода к жизненному материалу в обоих случаях ощутим неподдельный и романтический интерес к внутреннему миру человека, любование его духовным богатством.

Владимирские студенты совершили, может быть, первый в их жизни значительный поступок, проявили широту души и доброту, и камера свежо и умно запечатлела облик этих ребят, показала истоки их душевного движения.

Образ современного советского человека раскрывается нашим кинематографом в разных жизненных, производственных ситуациях, в поиске путей решения сложных экономических проблем, и образ самой проблемы помогает вместе с тем раскрывать внутренний мир человека. В этом диалектическом единстве кинопублицистика обретает себя как искусство все более зрелое, гражданственное, партийное.

«Частная жизнь»
«Ярослав Мудрый»

И. Дубровина

В зеркале частной жизни

«ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ»
Сценарий А. Гребнева, Ю. Райзмана. Постановка Ю Райзмана. Оператор Н. Олоновский. Художник Т. Лапшина. Звукооператор И. Урванцев. «Мосфильм», 1982.

— А за что вас любить, Сергей Никитич? — задает вопрос своему прежнему директору бывший инженер Горюнов. Впрочем, и не вопрос это — утверждение. Горюнов убежден: в самом существовании начальства нет ничего хорошего. И чем сильнее твой шеф, тем хуже. Меньшее из зол — это когда начальство «не бог весть какое. В крайнем случае, послать можно».

Сергей же Никитич — о-го-го! — совсем не таков, чтоб кто-либо посмел его послать подальше. Наоборот, он-то как раз Горюнова и шуганул с работы. За что же такое руководство любить?

Это, правда, точка зрения выгнанного со службы человека, а, как когда-то говорила маленькая героиня Гайдара, «выгнатые смотрят всегда сердито». Однако и на самом деле: есть ли за что любить Сергея Никитича Абрикосова?

Он груб. Сплошь и рядом не считается с мнением окружающих. Сын его упрекает: «я не умею с тобой разговаривать... Наверное, потому, что ты не слушаешь собеседника». Да и не научился Сергей Никитич ценить любовь к себе даже близких людей. Приходится ему и такое услышать: «Я могла бы быть хорошей женой, лучше, чем я есть. Тебе это было не нужно».

Михаил Ульянов, исполняющий роль Абрикосова — главную в фильме «Частная жизнь», — великолепно передает доходящую до самодурства властность своего героя. Вспомнить только, как он не просто орет, а прямо-таки рявкает, требуя освободить для него домашний телефон. Бедная бабушка буквально шарахается от этого львиного рыка. Когда он приходит домой, то и она, и другие домочадцы первыми с ним здороваются, а уж потом он снисходительно отвечает, не глядя на человека. Не только подчиненные считают: «Вы человек злопамятный, уж если кого невзлюбили...» Ведь даже его друг — вышестоящий, из министерства — и тот попрекнул его за чрезмерную властность: мол, не ценил он инициативу подчиненных, терпел при себе лишь исполнителей.

В фильме все это резче акцентировано по сравнению с литературным сценарием.

В первоначальном варианте произведения, например, не было впечатления столь беспардонной нетерпимости Абрикосова, появившегося на вечеринке у сына. Сначала эта сцена была написана в таком ключе:

«Сергей Никитич продолжал знакомиться с гостями...

— Так. Ну и по какому же поводу вы собрались? У вас какое-то событие, праздник?

— В некотором роде, — невозмутимо отвечал парень в темных очках. — У нас праздник общения друг с другом. Мы не так часто видимся, как хотелось бы.

— Это верно, — согласился Сергей Никитич. — И что же, какие проблемы вы решаете, о чем спорите?..

— Все ясно, о чем спорить.

— Не спорите, не танцуете... Давайте хоть споем!

...У него оказался приятный голос...

— Ну что же, друзья, время половина первого. — И направился к двери.

Намек был понят».

Авторы входили здесь в положение героя. А в фильме? Бестактность есть бестактность, при чем тут «приятный голос»! И вот на экране мы видим, как, заглянув на секунду к веселящимся друзьям Игоря, Абрикосов тут же бесцеремонно разгоняет их:

— А не пора ли, друзья?

И все.

В другом месте такому же обострению конфликта служит, наоборот, добавление к диалогу. Начало его в сценарии и фильме совпадает. Абрикосов узнает, что теща съездила на рынок на его персональной машине. Но машина-то не личная, а именно персональная, и Абрикосов, хотя он пенсионер не простой, а тоже персональный, на эту машину уже прав не имеет. «Впредь поезжайте туда на троллейбусе», — отчитывает он старушку. «Но троллейбус туда не ходит», — лепечет вконец растерявшаяся Мария Андреевна, кротость и забитость которой, как и привычка к устоявшемуся комфорту, впечатляюще переданы Лилией Гриценко.

А дальше на экране — не так, как в сценарии. В фильме к этому разговору добавляется еще одна реплика, завершающая эпизод. «Тогда поезжайте на велосипеде», — ледяным

«Частная жизнь». Сергей Никитич — М. Ульянов, Коля — А. Восводин

тоном отвечает Сергей Никитич. Смешно, конечно. Но и предельно нагло. Раз, дескать, он в принципе прав, то что, беспокоиться о какой-то там деликатности!

И вот непонимание Абрикосовым ближних оборачивается тем, что и они, в свою очередь, его не понимают. Когда он оказывается не у дел, ему трудно найти общий язык с домашними. Обидны их упреки. Зеркальная, так сказать, ситуация.

Зеркальная ситуация и на службе. Он не щадил ни себя, ни других, хотел — выгонял, хотел — миловал. И вот почти так же поступили с ним самим. Министр сразу подписал его заявление об уходе на пенсию, даже для виду не уговаривал остаться. Потрясенный Абрикосов, рассказывая об этом жене, на редкость выразительным жестом руки показывает, как министр подписывал это заявление.

А в финале, словно материализованная метафора, возникает реальное зеркало. Сергей Никитич наконец-то дождался вожделенного звонка из министерства, его, кажется, снова призывают на работу, он нужен! Он мечется по квартире, переодеваясь в парадный костюм, сбивает с ног не замеченную им невестку Вику, лихорадочно бреется. Когда возникает неожиданная задержка, мы снова видим жест ульяновской руки — на этот раз нервный, предельно нетерпеливый: в ней мелко-мелко дрожат крепко сжатые очки. И в разгар этого возбуждения он вдруг застывает перед зеркалом.

Без очков, прищурившись, смотрит он на свое отражение, быть может, впервые оценивая себя со стороны.

С какой, с чьей стороны? Многие годы жил он жизнью служебной, руководящей, почти не зная так называемой частной жизни. А тут — как бы изнутри этой новой для него житейской ситуации — он взглянул на себя как на официальное лицо.

И не только он. Взгляд на официальную сферу как бы со стороны жизни частной — это и та не совсем обычная «точка съемки», с которой ведется весь кинорассказ. Присмотримся к некоторым отличительным принципам его поэтики. К стилевым особенностям драматургических и режиссерских решений А. Гребнева и Ю. Райзмана, к рисунку роли М. Ульянова, к изобразительному ряду, искусно выстроенному художником Т. Лапшиной и оператором Н. Олоновским.

Каково первое появление героя в фильме? Прямой и независимый, подтянутый и значительный, с иголочки одетый, благородно седоватый Сергей Никитич (это, может быть, самая «элегантная» роль Михаила Ульянова) проходит современным, просторным и чистым вестибюлем в министерстве. Сразу видно — важное лицо. Когда он явится домой, то и квартира с солидными гарнитурами, цветами и фруктами в вазах (все «на уровне мировых стандартов», знай наших!) будет как бы продолжением официальных холлов. Это *его* дом, а он не привык себя чувствовать частным лицом. Под стать вылизанным, сверкающим, с геометрической четкостью организующим экранное пространство интерьерам — и сам герой, чьи каблуки отмеряют шаг ритмично, чеканно, строго. И с первых же этих шагов мы, привыкшие к «частной жизни», а не к жизни директорских кабинетов и министерств, начинаем воспринимать этот мир — как бы сказать? — вроде бы и вблизи, а в то же время словно и с некоторого отдаления. Этому служат ракурс, в котором воспринимается предмет художественного исследования, вся вещественная среда, вся атмосфера произведения — как бы особый светофильтр, сквозь который пропускается изображение.

В самом деле: и на импортном абрикосовском костюме могли бы ведь оказаться хотя бы небольшое пятно или помятость, и министерские апартаменты могли бы быть и не столь стерильными: чей-то окурок мог бы не попасть в урну, чьи-то следы с мокрой улицы могли бы нарушить идеальную гладкость пола, чья-то нелепая, неэстетичная фигура могла бы испортить впечатление импозантности. А тут, при всей райзмановской точности в выборе социально характерной материальной среды, фактуры, деталей, — есть и очень тонко осуществленная «праздничная» очищенность, подметенность, как будто перед

нами ожившие проекты и эскизы архитекторов и костюмеров. Даже и мысли не возникает о возможности каких-нибудь соринок и пятнышек. Мы как бы видим своеобразный учрежденческий храм и его посетителей в небудничном свете.

Небудничное и будничное. Высокие кабинеты и повседневный быт. Казалось бы, сразу ясен, резко прочерчен основной контраст, на котором держится сюжет фильма: один полюс — Абрикосов, привыкший быть «наверху», другой — все его близкие, привыкшие не «вершить», а просто жить. Жить, как говорится, нормально, естественно.

Авторы фильма и развертывают перед нами разные варианты этой простой «житейской жизни», совсем не понятной Сергею Никитичу Абрикосову.

Сын Игорь, видимо, вполне доволен своим существованием, ему не хочется мудрствовать по поводу того, как он дальше построит свою жизнь, вообще ничего «строить» он не хочет. Подумаешь, деньги всегда можно заработать. «Как? Мести улицы?» — спрашивает отец. «А что, чем не работа?» — а еще лучше страховым агентом: «приличный заработок и время свободное». Есть тут, конечно, и извечно присущий молодежи перехлест в споре, неодолимое желание подразнить старших с их морализаторством, — но только ли? Не прав ли Игорь, критикуя отца за то, что он не знает, какая это драгоценность — свободное от работы время? Наверное, прав. Особенно с такой аргументацией: свободное время — работа души.

Другой сын, Николай, наоборот, думает о своем будущем, он даже ссорится с отцом из-за того, что тот, мол, мешает ему выдвинуться. Прав ли Николай в своей борьбе за благополучие? Наверное, тоже прав, ведь у него семья, которую он обязан обеспечивать.

Еще один вариант «житейской жизни»: Горюнов, который теперь чинит зонтики. Абрикосов, узнав об этом, ошарашен: «Ты же инженер, с дипломом! Зонтики!» Эх, дескать, Горюнов — горемыка! Но ведь штука-то вся в том, что человек этот, вопреки своей унылой фамилии, нисколько не горюет. У него, если говорить словами Игоря, «заработок приличный», и живет он в свое удовольствие.

Наиболее интеллектуальный вариант «обычного» житья-бытья, пожалуй, у жены Абрикосова — Натальи Ильиничны. И доцент она, и друзья у нее под стать ей, и за искусством она следит. Ее образ жизни тоже противостоит абрикосовскому. Она уже привыкла, что мужа не интересуют ни ее знакомые, ни искусство. Ия Саввина, исполняющая роль Натальи Ильиничны, блистательно сыграла эту многолетнюю привычку к его постоянному невниманию. Как она попросту отмахивается, не замечая теперешнего состояния мужа, от его вопроса о том, куда она направляется: «А, да на концерт — пианист французский...» И продолжает говорить о другом.

Итак, кажется, все ясно с Абрикосовым: себя только и считает важной персоной, вокруг которой все должно вертеться. Но вот тут-то и открывается парадокс: ведь и впрямь остальные люди — вокруг него. Точно карусель — вокруг оси. Точно хоровод — вокруг водящего. Окружающие — в буквальном смысле слова. Все в той или иной степени зависят от него. Сын Николай у него же просит о протекции. Жена Наталья Ильинична сама желала бы жить по-другому. Но... «Ты хотел, чтобы твоя жена росла... Диссертация, должность... Ты должен быть доволен, это ты меня создал».

То любовью и заботой его окружают, то упреками — но именно окружают. Он один неизменно в центре. Отчего же?

Быть может, все дело в переломной, критической для него ситуации, когда одни хотели бы успеть, пока не поздно, получить от него помощь, а другие — таких большинство — спешат как-то поддержать его самого? Он ведь на горьком перепутье. Он даже сам признается: «Хочешь, я тебе скажу правду? Я не знаю, как жить».

Но ведь не он один в беде. Есть в фильме человек, чья беда еще горше, — это Марина, старшая дочь Сергея Никитича от первого брака. У нее умирает мать, первая жена Абрикосова, о которой он почти и не вспоминал. Прочитав телеграмму с трагической вестью,

«Частная жизнь». Наталья Ильинична — И. Саввина, Сергей Никитич — М. Ульянов

Марина бьется в рыданиях. Ее страдание еще сильнее от того, что в последние годы у нее были нелады с матерью, они не могли жить вместе, и мать оказалась в доме для престарелых. Когда Марина, задыхаясь от слез, кричит: «Ой, мамочка, мамочка моя!» — то в этом вопле потрясенной неожиданным известием женщины мы слышим и горе, и раскаяние, и ужас от невозможности что-то изменить. Нельзя не отметить прекрасную актерскую работу снявшейся в этой роли Елены Санаевой. Пожалуй, именно в жизни Марины, а не в декларациях других, куда более благополучных детей Абрикосова открывается дверь в подлинную жизнь, не идеальную и не очищенную от быта, от трудностей, от повседневных проблем. Сам пластический рисунок роли замотанного житейской сутолокой существа говорит о многом. Эта рослая женщина, о которой и не скажешь «высокая», а скорее — «длинная», ссутулившаяся, с опущенными плечами, в помятом и обвисшем врачебном халатике, все время мучительно старается не сдаться и создать своим детям нормальную жизнь. И все-таки не столько она, сколько ее отец — в центре внимания семьи. Значит, дело не в одном лишь сочувствии к тяжелым переживаниям. Подумаем, в чем же.

А. Гребнев и Ю. Райзман, верные своему пристрастию к густоте и характерности психологических и бытовых красок, тем не менее многое выводят за экран, и потому главная проблема как бы очищается от всего привходящего.

Нас сознательно оставляют в неведении относительно того, хорошим ли руководителем-хозяйственником был в последнее время Абрикосов или не очень, верно ли поступили, так поспешно «уважив» его просьбу об отставке, или неверно. Проблема для авторов не в этом.

Но и не в том, в самом ли деле так уж хорошо «живут-поживают» окружающие.

Игорь в споре с отцом цитирует стихи: «Душа обязана трудиться». А что за этим? Строка в наши дни у всех на слуху, Заболоцкий нынче «престижен»; да трудится ли душа у самого Игоря? Вполне возможно, что трудится. А может, и нет. Мы-то этого не видим.

Как не видим ответа на некоторые вопросы о других действующих лицах. Вот Наталья Ильинична: она специально купила билеты в

«Частная жизнь».
Нелли Петровна — И. Губанова

цирк после упрека мужа, что не взяла его на тот самый концерт французского пианиста. «А почему в цирк?» — спрашивает Сергей Никитич. И сам объясняет: «А, понимаю, это, так сказать, соответствует моему уровню культуры». Жена отвечает лаконично, одним словом: «Конечно». На этом эпизод обрывается. Как воспринимать это «конечно»? Как прямое признание «циркового» уровня культуры Абрикосова? Значит, Наталья Ильинична, теперь уже, казалось, понявшая состояние раздраженного на все мужа и чутко следящая за тем, чтобы его лишний раз не обидеть даже мелочью, неожиданно оступилась? Или в этом «конечно» надо услышать просто необидную шутку? Но шутка не прослушивается, реплика абсолютно нейтральна. Не случайно Ия Саввина, с ее умением оттенить малейшие переливы чувств, здесь нам не видна, она как бы прячется за рамкой кадра.

В тени и отдельные черты тех, с кем встречается Абрикосов вне своего дома. Он, кстати, и там как-то сразу попадает в центр внимания. Приглашает Сергея Никитича на предприятие сменивший его новый директор — Виктор Петелин (Е. Лазарев). И что же? Не вокруг нового руководителя, а опять вокруг Абрикосова развертывается действие. Преемник и так и этак обхаживает его, ищет к нему подход. Позвал он своего предшественника для совета, а вернее, потому, что, как говорит сам Петелин, «очень бы не хотелось, чтобы у вас остался какой-то осадок... Хотелось бы сохранить добрые отношения». Но буквально в самом начале разговора Петелин спрашивает о ремонте на служебной даче, которой теперь лишен Абрикосов и которую, естественно, получит новый руководитель. Тоже вопрос сам по себе возможный, но в данной психологической ситуации, когда Петелин хочет установить мир и всячески упирает на то, что его способности уступают абрикосовским, психологическая мотивировка этой реплики не совсем ясна. Что это: душевная черствость? Или намеренное желание все-таки подчеркнуть свое положение? Или, наконец, простая неловкость? Ни то, ни другое, ни третье не сыграно (может быть, нарочно), никакой реакции актеров мы здесь не видим. Толкуй как хочешь.

Авторы словно говорят нам: не в том суть. Решение главной проблемы фильма зависит не от особенностей характеров, не от психологических нюансов.

От чего же тогда? В чем все-таки секрет такой группировки персонажей, когда Сергей Никитич Абрикосов непременно оказывается «окруженным», а все остальные — «окружающими», даже когда он — уже «бывший»?

Вина и беда Абрикосова в том, что дело, которое его целиком поглощает и которое должно было бы стать с р е д с т в о м для богатства проявлений человеческой жизни, свободной и разносторонней, стало для него чуть ли не единственной ц е л ь ю, ради которой он на эту жизнь мог в любой момент и цыкнуть, и прикрикнуть, и кулаком пристукнуть. Личность его однобока, и если бы ей противостояли более многогранные, более творческие индивидуальности — все, должно быть, стало бы на свои места. Но его обвинители не замечают, что таких самобытных и глубоких характеров «частная жизнь» окружающих ему пока что не противопоставляет. И на их фоне его сильная личность все-таки выделяется именно как личность.

Этого не видят. Видят одно: он — начальство, они — нет.

Оттого — и неточности в их общем-то справедливых оценках.

Игорь — вспомним снова его реплику — заявляет, что отец «не слушает собеседника». А надо бы сказать точнее: «не слышит». Часто не понимает оппонента, не принимает — да, но слушает, без этого не мог бы он быть столько лет руководителем. Слушает, и еще как! Камера подробно фиксирует наполненные подлинным вниманием иногда к совершенно случайному собеседнику глаза Сергея Никитича. И тогда в них уже вовсе не самодурство, а вдумчивое и заинтересованное желание вникнуть в высказывания и Горюнова, и своего ученика Виктора Петелина, и простушки-симпатяги Вики, и внучонка Павлика.

Почему так пристально и внимательно он во всех всматривается? Может быть, потому, что теперь он вовсе не начальник, его освободили, он стал пенсионером и должен жить другой, не понятной ему жизнью, к которой только начинает приглядываться? Отчасти и поэтому. Но по всему чувствуется и другое. Перед нами — человек, обязанный решать. Волевой. Немногословный. Не привыкший поддаваться ни на слезы, ни на угрозы. В общем — хозяин. По-хозяйски он и оценивает других. Вот откуда это его умение пристально вглядываться в людей, оно появилось, конечно же, не только в последнее время, нет — оно вошло в кровь, оно неотъемлемо от его четкости и деловитости. В сфере своего дела он и о человеке позаботится, поможет хорошему работнику, как помог он своей секретарше Нелли Петровне получить квартиру. Другой вопрос, что потом, отстраненный от поста, он вдруг явится в эту квартиру излить наболевшее, не подумав, как растравит, взбудоражит душу ее хозяйки (И. Губанова). Но когда хочет, он очень даже внимателен.

И еще одна оценка, даваемая Сергею Никитичу сыном, столь же неточна. Слова Игоря звучат обличением: «Ты же ничего не знал, кроме работы... И не потому, что, поверь, работа в этом нуждалась: ты в этом нуждался...»

Ничего, кроме работы, — это и впрямь дурно. Но плохо ли, что, делая, видимо, полезную работу, человек выполнял ее не вынужденно, не формально, а находил в ней себя? Да, он «нуждался» в полной поглощенности своим трудом, он делал свое дело, исходя не из жертвеннического насилия над своей натурой, которое, как мы знаем еще со слов героя Чернышевского, —всего лишь «сапоги в смятку».

Работа — это вся жизнь Абрикосова. Жизнь динамичная, требующая разных реакций на разные свои повороты. И потому Сергей Никитич — характер хотя и односторонний, но не однотонный.

Михаил Ульянов абсолютно естествен в любой ипостаси своего героя — как, впрочем, и остальные актеры в этой картине. Только нет у других героев этого многообразия ипостасей. Характер Абрикосова словно специально (а может, и вправду специально?) создан для актера такого масштаба. Артист натурален и убедителен даже в рожденных воображением Сергея Никитича грезах-химерах, когда, слушая по радио сообщение о туризме в Кении, он, новоявленный пенсионер, представляет, как выглядел бы, сходя с трапа авиалайнера в экзотической стране; а слыша о наборе в стрелки вооруженной охраны, он возникает перед нами (и перед собой) в треухе и тулупе до пят. С юмором и лихо сыграно все это Ульяновым. Ирония — еще один из оттенков, окрашивающих характер его героя. Вика, сочувствуя пенсионерскому состоянию Сергея Никитича, советует ему обрести какое-нибудь хобби. «Это что: спички, что ли, собирать?» — спрашивает он. «Ну, почему спички... люди там туризмом увлекаются, открытки собирают, марки, кактусы». «Вот кактусы — это мне подходит», — эту реплику Ульянов произносит просто, без нажима, нет даже улыбки, но сразу становится ясной абсурдная комичность предложения Вики.

Да, за годы директорства герой забыл о многих простых и безобидных увлечениях, радостях и привычках. Он заново осваивает, к примеру, мудреное искусство быть пешеходом на современной улице — этот актерский этюд

смешон и меток. От многого, как говорится, «оторвался».

«Вы по ту сторону стола, а мы по эту», — резюмирует собеседник Сергея Никитича, изведавший на себе его властную силу.

Но суть-то не в двусторонности стола, а в многосторонности личности. Той многосторонности, которой не хватает Абрикосову, но другим — тем более. Этого до конца не осознает, пожалуй, никто в фильме.

Все проходящие перед нами и перед Абрикосовым разновидности существования окружающих — не для него. Не для него именно потому, что убедительной альтернативы его однобокости они так и не дают. А уж горюновский вариант — жить-поживать, водку попивать — это был бы для Абрикосова полный крах. Ведь именно после ночной выпивки, устроенной Горюновым, Сергей Никитич возвращается домой погрязшим в уныние, убитым. С ожесточением моется он под душем, как бы желая стереть с себя всю эту мерзость. Потом в халате, в мокром полотенце, весь расхристанный, бредет в свою комнату, где рука тянется к столу — за пистолетом. Хорошо еще — вовремя входит почуявший недоброе сын...

Невольно сравниваешь эти кадры с зачином фильма, когда герой — е щ е в форме. И с финалом, когда он у ж е́ в форме, но, кажется, на сей раз готовый по-новому вглядеться в свое отражение.

Что же: «частная жизнь», в которую Абрикосов невольно впервые окунулся, чудодейственно изменит его? И если ему действительно предложат новую ответственную должность, он приступит к ней перерожденным, мягким, гуманным и деликатным, уважающим чужие мнения и личные пристрастия? Обновит ли его характер так уж сразу это домашнее, семейное зеркало, вмонтированное в квартирный платяной шкаф? Ой ли...

Была в старые времена легенда о знаменитом артисте: выезжая играть в незнакомый ему провинциальный театр, он послал труппе, беспокоившейся, как без единой репетиции строить мизансцены, такую телеграмму: «Я в середине, остальное неважно». Что-то от этой знаменитости есть и в герое «Частной жизни».

Оно и немудрено, если вдуматься в одно обстоятельство, на котором фильм наше внимание прямо не заостряет. Ведь те, кто окружают Абрикосова, мечтают о свободном времени, о протекции, о французском пианисте, о выпивке, о домашнем уюте. А о делах «штурвальных» уполномочены многими из них же, по существу, думать он и ему подобные. Как в старой грубоватой поговорке: «Пусть лошадь думает, у нее голова большая». Или — в более позднем присловье: «Пусть у начальства голова болит, ему за это деньги платят». Разумеется, далеко не все и не всегда так рассуждают. Не забудем и про то, что Абрикосов сам не очень-то дает развернуться инициативе тех, кто с ним рядом. Но ведь (каждый с подобным сталкивается) подчас и они,

«Частная жизнь».
Марина — Е. Санаева,
Сергей Никитич — М. Ульянов

те, кто рядом, сами того не сознавая, сваливают тяжесть ответственности на таких, как Сергей Никитич. А он и рад: люди его типа и власть любят, и у других ее подчас вырывают (Николай пеняет отцу, что они заняли все посты), но и от ответственности не бегут. Знают свою силу.

Недавно вышел на телеэкраны фильм по пьесе А. Володина «Назначение», для героя которого повышение по службе стало обузой: все хотят заставить его в ущерб работе снизойти к ним. Абрикосов не таков: поди-ка надави на него, попытавшись «бить на чувства». Он уверен: для него занятие должности — не «назначение», а предназначение.

Естественно, такой человек, которому окружающие фактически дают на откуп начальствование, с готовностью ставит себя выше других. Ходи он почаще в театр или сиди у телевизора, он мог бы сказать: попробуй-ка дать им поблажку — тут же уподобишься герою из володинского «Назначения», мигом на шею сядут. Инерция подобного отношения к людям продолжает сказываться и в «частной жизни».

Ведь и в семье у Абрикосова для него — особые законы, не такие, как для других. Вот он, оттаяв, вспоминает вместе с Натальей Ильиничной начало их любви, и здесь для него все поэтично, даже то, как они прятались тогда от первой его жены. Теперь такая же — опять зеркальная! — ситуация у сына, который еще не «расписался» с Викой. Но в их отношениях Сергей Никитич никакой поэтичности не видит и даже говорит Игорю: «ссли это называется женитьбой»...

Правда, другие, лучшие черты Абрикосова-руководителя, вероятно, тоже проникают и в «камерную» сферу. А «камерная» сфера, в свою очередь, не может не влиять на сферу гражданскую, трудовую, общественную.

Как добиться, чтобы это взаимовлияние всегда было позитивным, помогающим жить?

Частное и общее — сообщающиеся сосуды. Чем теснее они связаны, тем жизнь полнее и человечнее. А укрепление этой связи требует и преодоления психологических стереотипов, и совершенствования общественных обстоятельств, чтобы каждый мог быть как можно более причастен ко всему богатству лежащего вокруг мира. Сергей Никитич Абрикосов думает не об этом совершенствовании обстоятельств. Оставим его у зеркала, ему невредно сейчас поразмыслить и над собственным характером.

«Дело искусства познакомить человека с самим собой...»— писал Ю. Я. Райзман.

И далее:

«Естественно, поиски образа положительного героя были и остаются одной из главных задач нашего искусства, однако, думается, искусство не может ограничиваться только решением этой задачи. Мы должны расширять границы своих поисков, находить какие-то новые пути воздействия на зрителя.

У нас часто бытует довольно наивное и, я бы сказал, вульгарное представление о воздействии на зрителя положительного героя. Иногда считают, что человек, придя в кино и посмотрев картину, немедленно начнет подражать понравившемуся ему персонажу. Но ведь так «играют в героев» только мальчишки, а в жизни этот процесс гораздо сложнее и разнообразнее.

Читая книгу или смотря кинокартину, мы вдруг обнаруживаем, что мысль, заложенная в произведении, помогает нам оформить наши собственные мысли, еще не ясные до этого времени. Вот это умение художника, ставя острую жизненную проблему, подтолкнуть зрителя к ее решению, дать ему возможность утвердиться в правильности или неправильности своих убеждений и есть, по-моему, одна из ответственных и главнейших задач искусства» [1].

Выйдя из кинотеатра, мы еще не раз окинем взглядом широкую панораму той жизни, в которую действующим лицам фильма предстоит вновь и вновь погружаться, — жизни, полной конфликтов, событий, проблем. На одни вопросы, сложные, будоражащие, авторы картины предложили свой ответ. На другие — натолкнули. Ну, а третьи будут поставлены в новых кинолентах — завтрашних.

---

[1] Мастера кинорежиссуры о социалистическом реализме. М., 1979, с. 57.

Юрий Щербак

Сопричастность истории

«ЯРОСЛАВ МУДРЫЙ»
Сценарий П. Загребельного, М. Вепринского, Г. Кохана. Постановка Г. Кохана. Оператор Ф. Гилевич. Художники В. Жилко, Л. Жилко. Композитор Е. Станкевич. Звукооператор В. Сулимов. Киностудия имени А. П. Довженко — «Мосфильм», 1981.

Фильм «Ярослав Мудрый», созданный совместными усилиями киевских и московских кинематографистов, воспринимается в год 1500-летия Киева с особенно волнующим чувством: ведь именно на Киевской земле много веков назад родилась бессмертная идея единства Руси; здесь, на зеленых кручах над Днепром, из единого славянского корня начался некогда рост могучего древа, давшего три своеобычных и вечно живых ответвления — русский, украинский, белорусский народы. У самых истоков этого великого исторического процесса стоял Ярослав Мудрый (978—1054) — выдающийся государственный деятель, князь киевский, ростовский и новгородский, воин, законодатель, дипломат и мыслитель, одна из ярчайших и образованнейших личностей своего времени. Понятно поэтому, сколь высокая ответственность легла на плечи создателей кинофильма — ответственность не только перед киноискусством, перед зрителем, но и перед историей.

И к чести творцов «Ярослава Мудрого» следует сказать, что, преодолев неисчислимое множество творческих и организационных препятствий на своем пути, они создали произведение, подчиненное единой исторической и эстетической концепции.

●

...Фильм начинается с чуда: малолетний князь Ярослав, изболевшийся обезноженный отрок, в порыве гнева и обиды за поруганную мать внезапно встает на ноги, повергая в изумление своего отца князя Владимира. Встает, ведомый вещей силой духа, встает, чтобы властно войти в европейскую историю, в память народа, в его мифологию — ибо только народ, а не придворные подхалимы могли окрестить князя «Мудрым», самым высоким и уважительным званием, выше всех официальных громких титулов. Метафорическая сцена чуда предшествует титрам фильма, появляющимся на фоне прекрасного и печального лика Марии Оранты, и сцена эта — словно запев к могучей, всеохватывающей мелодии «Ярослава Мудрого»: на ноги поднимается не только честолюбивый князь русичей, но вместе с ним, в его мечтах, деяниях и победах — вся великая славянская держава и ее столица — златоверхий Киев.

Рамки картины гораздо более широкие, нежели в обычном биографическом фильме. Это историческая хроника, лаконичный, часто на грани документальности кинопересказ событий X—XI веков; отсюда фрагментарность, «фресковость» отдельных эпизодов, в которых значительное внимание уделяется запутанной генеалогии рода Рюриковичей и политическим реалиям тех лет; отсюда, наконец, от этой, условно говоря, «документально-прозаической» концепции фильма — впечатляюще жестокая откровенность, едва ли не натуралистичность многих сцен, в которых предстает не облегченно-приключенческий литературный мир костюмированной мелодрамы, а подлинная жизнь и неподдельные страдания предков — великих и малых мужей земель Киевской и Новгородской.

В этом эпическом фильме нет искусно сочиненных сюжетных «линий» и «треугольников», нет того хорошо придуманного, но, в сущности, мертворожденного механизма интриги, с помощью которой кинематограф порой склонен подогревать зрительский интерес. Авторы фильма делают ставку на истинные страсти и противоречивое развитие живых человеческих характеров. Тут есть только одна линия, величественная в своей простоте: на протяжении всего фильма на экране ведется яростная политическая, военная, дипломатическая, культурно-созидательная борьба Ярослава Мудрого за единство и могущество его госу-

дарства в условиях нарастающей внешней угрозы со стороны печенегов и внутренних междоусобных распрей. «Не мне это нужно, Руси», — часто повторяет князь, оправдывая свои поступки, необходимые, по его мнению, с точки зрения державных интересов, но далеко не всегда нравственно безупречные.

Да, путь Ярослава пролегает и через кровь, через измены, заговоры и поражения. Авторы фильма ничего не упрощают и, что особенно важно, ничего не осовременивают, не впадают в ересь идеализации своего героя: мы видим князя не только мудрым, но и ошибающимся, растерянным, не только справедливым, но и жестоко-коварным, способным во имя «высших соображений» предать даже самого себя, самое дорогое, что есть в его нелегкой жизни — любовь к простой новгородской девушке Любаве. Вспомним мягкое, озаренное светом глубокой любви лицо Ярослава в короткие минуты его встреч с любимой — и сразу же после этого (так монтирует режиссер свой фильм) заглянем в холодно-непроницаемые глаза князя, принявшего решение жениться на Ингигерде, дочери шведского короля Скеткопунга. Трезвый политический расчет побеждает любовь — и только где-то в глубинах Ярославовой души остается неистребимое чувство вины перед Любавой, ставшей матерью его ребенка. Кроткая и чистая Любава так и не сумела приспособиться к проклятой нерушимости династических устоев, к жестокому и беспощадному миру — и поэтому избрала самоубийство.

Полная подчиненность героя, его личной жизни интересам создаваемого им государства, безоговорочная отдача всех своих душевных сил на реализацию далеко идущих политических планов и создают, собственно, то внутреннее драматургическое напряжение в фильме, которое является самодовлеющим и не требует никаких дополнительных «внешних» сюжетных подпорок для своего усиления.

И хотя Ярослав платит за все горькую цену — цену личного одиночества, отчуждения, утраты многих близких ему людей, однако неутомимая его борьба увенчивается в конце концов победой идеи единства Руси. Смысловой вершиной фильма, его впечатляющей

«Ярослав Мудрый». Твердислав — Л. Филатов, Воинег — В. Гаврилов, Ярослав Мудрый — Ю. Муравицкий

кульминацией станет сцена встречи двух братьев — киевского князя Ярослава (Ю. Муравицкий) с князем черниговским Мстиславом (К. Степанков). Сцена эта, придуманная режиссером без оглядки на литературные источники, тем не менее сочетает в себе пронзительную историческую достоверность с великолепной зрелищностью современного кино. И убеждает безоговорочно — не только неискушенного зрителя, но и многоопытных историков. Неизвестно, как было на самом деле, но так могло быть.

...На шатких плотах, подталкиваемых бородатыми воинами-пловцами, посреди Днепра стоят друг против друга князья, преисполненные поначалу вражды и недоверия. Их полемика — словно поединок на мечах. Сколько таких словесных дуэлей заканчивалось в славянской истории братоубийственными войнами! В этой встрече побеждает мудрость. Спокойно и рассудительно отводит Ярослав все доводы своего вспыльчивого брата, и, наконец, наступает миг счастливого прозрения, когда братья заключают друг друга в объятия. И оживают летние, залитые щедрым солнцем берега Днепра — это воины Ярослава и Мстислава, устилая окрестные холмы брошенными оземь щитами, с радостными возгласами бегут к реке, уже не разделяющей отныне Киевскую и Черниговскую земли, напротив, связующей их.

●

Анализируя фильм «Ярослав Мудрый», невозможно обойти его литературные истоки, то есть его драматургическую первооснову. Авторы сценария — П. Загребельный, М. Вепринский и Г. Кохан — провели огромную исследовательскую работу по отбору материала — идей, фактов, деталей, что потом составило живую художественную плоть их кинопроизведения. Главной опорой были убедительные свидетельства документов, памятников старины, таких, например, как «Повесть временных лет», что позволило выработать единую историческую концепцию фильма. Но сама по себе концепция, какой бы убедительной она ни была, легко может превратиться в скучную назидательную схему, если не обеспечена художественными качествами произведения. Вот почему фильму была необходима не только лаконичная, со многими неясностями и умолчаниями правда летописи, но и широкие просторы художнической фантазии. Ему было показано пестрое переплетение событий, подробное описание обстоятельств, разнообразие характеров — не только исторических, но и «неисторических», существование которых не доказано никакими письменными упоминаниями. И потому таким бесценным литературным первоисточником фильма «Ярослав Мудрый» стал роман Павла Загребельного «Диво». Один из наиболее интересных и читаемых романов писателя, он посвящен эпохе Ярослава Мудрого, времени великого созидания, когда Киев становился крупнейшим политическим и культурным центром Европы. Огромная эрудиция автора, дотошное знание им исторических деталей сочетаются с полетом писательской фантазии, с умением сухие факты старинных хроник переплавить в живую плоть неповторимых человеческих образов. «Диво» стало для творцов фильма тем волшебным оконцем, через которое они смогли заглянуть сквозь толщу веков в прошлое нашей земли, по всем безжалостным законам времени, казалось бы, канувшего навсегда в Лету.

Нет, не кануло! Возвратилось к нам в слове, в смелом порыве яркого писательского воображения, в исторической реконструкции мира раннего киевского средневековья. Действие романа развивается стремительно, в разных временных плоскостях, сюжет напряжен, выверен, увлекателен. Казалось бы — чего же боле? Бери роман и экранизируй, не мудрствуя лукаво; путь прямой и на первый взгляд самоочевидный.

Но авторы избрали совершенно другой путь, проявив немалую творческую смелость и зрелое понимание задач, стоящих перед ними, как перед создателями кинофильма. Они написали оригинальный киносценарий, в котором отголоски «Дива» лишь ощущаются. Отбросив все второстепенные (с точки зрения собственной сверхзадачи) линии и эпизоды, авторы сфокусировали все свое внимание на одном герое — на Ярославе Мудром. В течение трех часов погружаемся мы в мир страстей чело-

вческих, бушующих вокруг главного героя, углубляемся в жизнь этого сильного человека.

Мне думается, что фильм «Ярослав Мудрый» (и, естественно, его сценарий) стал еще одним практическим ответом на бесчисленные теоретические дискуссии о взаимоотношениях литературы и кино. Конечно, без литературы, то есть без системы художественных идей, образов, человеческих характеров кинематограф трудно себе представить; однако пробы прямого переноса на экран художественных текстов, без учета специфических требований и законов кинодраматургии, ведут, как правило, к поражениям, к скучной литературщине на экране. Кинофильм — не радиопьеса, это зрелище, построенное по иным законам, нежели законы словесного искусства. Можно не во всем соглашаться с максималистским утверждением Федерико Феллини о том, что «кино не нуждается в литературе — ему нужны лишь свои авторы-сценаристы, выражающие собственные идеи через ритмы и размеры, присущие лишь кинематографу» (см. интервью Ф. Феллини, «Литературная газета», 1982, 17 марта), но и полностью отбрасывать эту мысль великого режиссера было бы неверно.

Конечно, кино нуждается в литературе. Только в какой? Не в «литературной», а в кинематографической.

Вот почему дальновидно поступили авторы сценария — и прежде всего сам Павло Загребельный, — отказавшись от обманчивого литературного «верняка», создав новое кинодраматургическое произведение по законам экранного зрелища. Вот откуда проистекают глубокие и принципиальные изменения в тексте сценария (именно изменения, а не волюнтаристские режиссерские перелицовки!) по сравнению с романом «Диво». Так, в фильме нет мудрого архитектора Сивоока — одного из самых значительных героев романа П. Загребельного, того Сивоока, что погибает от руки князевых охранников; вместо него появляется молодой художник Ясноок (А. Харитонов); любимую Ярослава в романе зовут не Любавой, а Звабой (Шуйцей) — и это не скромная тихая дивчина, а властная игуменья женского монастыря; в романе дочь Ярослава от Шуйцы убегает из-под отцовской власти, прячется в пущах и болотах, скрывается меж людьми; в фильме внебрачную дочь князя Неждану убивает фанатичный язычник, сбрасывая девушку с лесов, когда пытается она спасти нетленную красу мозаичной Марии Оранты — бессмертного творения Ясноока. Буквалист-читатель мог бы обнаружить еще немало расхождений между романом и сценарием — и каждое такое расхождение находит свое обоснование в максимальной спрессованности экранного событийного ряда, в стремлении выявить его зрелищный потенциал.

«Ярослав Мудрый».
Ярослав Мудрый — Ю. Муравицкий

Именно благодаря филигранной работе над сценарием фильм «Ярослав Мудрый» не стал «бедным родственником» романа (а такая опасность несомненно существовала), а явился зрителю как полноценное и оригинальное

кинематографическое произведение, живущее своей самоценной жизнью, имеющее свою собственную судьбу.

Конечно, авторам сценария можно предъявить и претензии. Почти полностью обойденными оказались долгие годы борьбы Ярослава за киевский престол с братом Святополком Окаянным, война с Болеславом Храбрым; жаль, что в фильме даже не упомянуто о династических связях Ярослава с рядом западноевропейских королевских дворов: так, дочь Ярослава Елизавета состояла в браке с норвежским королем Гаральдом Суровым, другая дочь, Анна Ярославна, стала женой французского короля Генриха I, третья дочь, Анастасия, была выдана замуж за венгерского короля Андраша. Но, с другой стороны, пойди авторы путем охвата как можно большего количества биографических данных из жизни Ярослава и его семьи, фильм, вероятно, сбился бы на скороговорку, потерял бы ту цельность, которая выгодно отличает его сейчас.

●

Убедительна та вещность, фактурность изображения и точность деталей, с какой повествуют режиссер фильма Г. Кохан, оператор Ф. Гилевич, художники-постановщики Л. Жилко, В. Жилко и художник по костюмам И. Бойчук о событиях давно минувших лет. Создателям «Ярослава Мудрого» удалось избежать главной опасности исторических лент — оперной условности, помпезности, «ненастоящести» зрительного ряда.

Персонажи фильма, жившие девять столетий тому назад, живут в реальном мире окружающей природы, в реальной бытовой среде, и мы верим т а к о м у миру прошлого, настолько он убедителен на экране. Кони тяжко продираются сквозь первозданные заросли, над полями брани поднимается грязно-желтая пелена пыли, убийцы деловито вытирают травой окровавленные мечи, влюбленные встречают рассветы над Днепром, школьники подглядывают друг у друга «аз» и «буки», и их за это секут розгами, скоморохи, балансируя на винных бочках, жонглируют горящими факелами, хмельные распутные девки ведут срамной хоровод вокруг умирающего князя Владимира, кузнецы едят на завалинке хлеб, сало и лук, а на лесах Софийского собора идет стройка: возводятся стены, которые стоят и по сей день.

Хороши сцены гулкой и пестрой киевской жизни — такой далекой от нас, но уже такой узнаваемо городской. В этой узнаваемости картин прошлого, в их сопряженности с нашим сегодняшним опытом видится мне одно из главных достоинств фильма. Не знаю почему, но невольно вспоминается картина современной киевской жизни, поразившая меня недавно. Восстанавливаются и реконструируются «Золотые ворота» — памятник Ярославовых лет, построенные одновременно с Софийским собором; возводится заново церковь Благовещения с позолоченным куполом; грузовики завозят «плинфу» — специальный кирпич, изготовленный по рецептам древних киевских мастеров; работает башенный кран, на строителях — красные пластиковые шлемы, брезентовые робы, все вроде бы обычное и будничное, — но вдруг ловишь себя на мысли, что происходит что-то невероятное, какое-то странное смещение времен; глядя на строительство «Золотых ворот» сегодня, вдруг начинаешь остро осознавать, что более девятисот лет тому назад в этом самом городе, на этом же месте так же бойко работали мастера, вероятно, так же шутили или переругивались, падал снег или шел дождь, черные ветви киевских деревьев точно так же гравюрно рисовались на сером небе. Почти физически ощущаешь свою связь с далекими предками, чувствуешь их, осознаешь реальность их существования во времени. Сходное чувство рождает и фильм «Ярослав Мудрый».

Темное потрескавшееся дерево хат, тяжелый металл шлемов, мокрая гончарная глина, жаренное на огне мясо дичи, отбеленное крестьянское домотканое полотно и дорогая кожа плащей, серебряное сияние женских украшений и рассыпчатое многоцветье смальты — все подлинные, неподдельные фактуры работают на правду кадра, без которой невозможно убедить в истинности изображаемых событий современного доку-зрителя, воспитанного на прямых телерепортажах из любой точки планеты.

Для режиссерской партитуры картины ха-

рактерен точный выбор деталей, емких, значительных. Стоит вспомнить эпизод свадьбы Ярослава Мудрого с Ингигердой — деревянный новгородский двор, заставленный щедрыми столами, за которыми сидят пьяные русичи и варяги, едва сдерживающие взаимную вражду; грубые приставания иноземцев к новгородским женщинам; тайное подстрекательство толпы верхушкой, недовольной князем; напряженное лицо воеводы Коснятина (Б. Ставицкий), главного организатора этого громкого пиршества; холодно-презрительные взгляды, бросаемые Ингигердой на чуждых ей русичей; замкнутая задумчивость Ярослава, — весь сложный монтажный ход событий, разворачивающихся на экране, пластически точно передает напряженную атмосферу невеселой свадьбы, которая в конце концов превращается в кровавое побоище. А когда брезжит хмурый похмельный рассвет, невыспавшиеся холопы начинают лениво подметать двор, усыпанный осколками битой посуды — в мертвой тишине жутковато шелестят черепки под метлами, — и буднично-равнодушно бросают трупы в подводы...

Было бы несправедливо думать, что весь фильм идет на приземленной, натуралистически-хроникальной ноте: трепетной поэтичностью дышит образ Любавы (Т. Кондырева) — достаточно вспомнить хотя бы ее растерянное бегство от князя в устланный первым снегом лес: чистая печаль охватывает тебя, когда всматриваешься в этот элегический пейзаж, от которого, кажется, веет запахом мокрых листьев, прели и грибов. И совсем иное настроение возникает, когда в знойный летний день вместе с Нежданой и Яснооком выходим мы на берег Днепра, где как раз идет сенокос: в этой картине вечной жизни земли и зеленого буйства трав есть несказанная неж-

«Ярослав Мудрый».
Кадр из фильма.
Полулик (в центре) — А. Быструшкин

ность, есть радостное предчувствие первой любви.

Через весь фильм проходит гармонический, трогательный образ родной природы, несравненных по красоте просторов Киевской земли; просто диву даешься — как, каким образом при нынешней индустриальной насыщенности пейзажа авторам удалось найти, заметить и перенести на экран такие экологически безукоризненные картины нетронутости Днепра, девственности окружающих ландшафтов — холмов, оврагов, перелесков, полей. Как это волнует, вызывает трепетное чувство любви к земле, на которой живешь.

Поэтичность, свойственная фильму «Ярослав Мудрый», — это поэтичность особого рода, не имеющая ничего общего с ходульной, навязчивой риторикой лент «романтической» школы. Г. Кохан и Ф. Гилевич не подавляют зрителя выспренними символами и сверхсложными метафорами. Они ищут и находят поэзию в суровой прозе своего по-мужски сдержанного, неболтливого повествования — и оттого сильнее веришь авторам, не стесняющимся порой быть нежными.

●

Путь Ю. Муравицкого к роли Ярослава Мудрого настолько необычен, что невольно приходит мысль о необъяснимом зове судьбы, приведшем молодого, мало кому известного актера Тульского областного драматического театра на Киностудию имени А. П. Довженко. Когда режиссер Г. Кохан, испробовав чуть ли не тридцать актеров на роль Ярослава Мудрого, понял, что ни один из них не подходит к этой роли, а затягивать съемки фильма было уже невозможно и надо было брать кого-то из тех, кто не пришелся по душе режиссеру, — именно в эту минуту (вот вам роль случая, неожиданный сюжетный вольт самой жизни) на студии появился Ю. Муравицкий и убежденно сказал: «Хочу сыграть Ярослава». Первая проба оказалась неудачной, но что-то в молодом актере было такое, что заставило Г. Кохана сделать вторую и третью пробы...

Стиль игры Ю. Муравицкого (как и стиль режиссуры Г. Кохана) — предельный лаконизм, выразительность пауз, стремление к глубине внутренней жизни. О нет, он не сентиментален, этот кинематографический князь Киевский, он живет и действует по законам своего феодального времени, сурового и беспощадного; но какой нежностью светится его взгляд, когда заходит он в класс созданной им киевской школы или когда всматривается в работу живописцев, расписывающих Софийский собор! «Голова, покрытая шеломом, отвыкает мыслить!» — поучает князь своих военачальников, рискуя потерять поддержку дружины, главной опоры своей власти. В финале картины, венчающем победу киевлян над ненавистным врагом — печенегами, —мы видим, как по лицу Ярослава Мудрого текут слезы... Скупые слезы, выстраданные этим мужественным воином, мудрым политиком, великим государственным деятелем, который, в

«Ярослав Мудрый». Неждана — О. Беляевская. Ясноок — А. Харитонов

отличие от многих своих собратьев по классу, заботился не только о дне сегодняшнем, жил не только сиюминутными интересами сохранения свей власти, но думал о будущем своей земли, своего народа. Мы верим этим слезам, верим в величие этого человека...

Думается, что сознательный отказ Г. Кохана от приглашения на заглавную роль известного актера целиком оправдал себя: открыт интересный актер, к тому же у главного героя непримелькавшееся лицо.

В фильме много актерских удач — от эпизодической роли Рогнеды (мать Ярослава), выразительно сыгранной Р. Недашковской, до родниково-чистого образа Нежданы, роль которой исполняет дебютантка кино, молодая актриса О. Белявская. Достоверен П. Вельяминов в роли князя Владимира, запоминается мудрый, тонкий и ироничный монах-летописец Никон в исполнении Н. Гринько. Точно провел свою роль Л. Филатов, создавший противоречивый и интересный образ воеводы Твердислава: будучи на грани измены Ярославу, перейдя в лагерь печенегов (кстати, очень впечатляющи сцены быта этой хищной орды), воевода нашел в себе силы подняться над личными обидами и совершил подвиг, ценой своей жизни заманив печенегов в засаду, благодаря чему был спасен Киев. К сожалению, не хватило темперамента (или — драматургического материала?) актрисе Л. Смородиной, довольно однообразно сыгравшей роль жены Ярослава Ингигерды (княгини Ирины): в течение всего фильма Ингигерда остается неизменно холодной, все презирающей иноземкой, не более... Трудно в это поверить.

Прекрасную музыку написал к фильму композитор Е. Станкович. Она стала важным компонентом драматургии фильма; особенно запоминается величественный гимн братству, звучащий в сцене примирения Ярослава и Мстислава — его торжественная мелодия подчеркивает эпическую тональность эпизода.

Перед создателями «Ярослава Мудрого» стояли не только творческие, но и сложные производственные задачи. В съемках принимало участие около двадцати четырех тысяч статистов, четыреста лошадей, двести подвод — одни только эти цифры многое говорят каждому, кто хоть сколько-нибудь понимает в специфике кинопроизводства. Для натурных съемок был построен настоящий деревянный Киев на береру Днепра под Обуховом. Это «древнее» городище уже стало местом паломничества киевлян. Во время премьеры в киевском Доме кино зрители с огромным интересом осматривали экспозицию реквизита — пышные одеяния князя, щиты, мечи, старинные книги, образцы мебели, женские украшения, чудесную модель Софийского собора. Думается, что реквизит к «Ярославу Мудрому» имеет большее, нежели чисто бутафорское, значение: созданный на основе тщательных научных изысканий (консультант — известный знаток истории Киева П. Толочко), этот реквизит несет в себе историческую правду, благодаря чему удалось с такой достоверностью реконструировать прошлое.

Есть чисто локальный, чисто «киевский», но тоже немаловажный аспект фильма: для большинства киевлян впервые с такой убедительной художественной силой он открывает неизвестный или не осознаваемый в суете будней образ древнего нашего города. Всматриваясь в экран, мы, киевляне, угадываем древнюю топографию «матери городов русских», упрятанную ныне в урбанистических сплетениях современного двухмиллионного города.

●

Ведя своих воинов на смертный бой с печенегами, князь Ярослав, словно священную клятву, повторяет клич: «За Киев, за Русь!» Да, этот фильм учит любви к родной земле, он дает возможность постигать историю не в схоластически абстрактных формулах, а в живых человеческих проявлениях, в страстях, ошибках, победах ее творцов.

Вглядываясь в экран, мы думаем о таких родовых чертах нашего народа, как миролюбие и доброжелательность, мудрость и отвага, готовность, если требуют того обстоятельства, отложить в сторону Книгу и вынуть из ножен Меч. Сегодня, в тревогах нашего атомно-космического времени, такие мысли как никогда актуальны.

Киев

О советском человеке, о советском народе

Вчитываясь в письма зрителей киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже»

Едва ли можно представить себе наше бурное столетие: все его историческое пространство — воздух и хлеб, землю и космос, революции и войны, труд и капитал, надежды и тревоги, кровь, жертвы, пепелища, все феноменальные взлеты и столь же невероятные падения XX века вне образов и свидетельств, оставленных искусством документального фильма, правдой запечатленного экраном времени.

Документальный фильм...

У нас он, рожденный Октябрем, первым на планете взметнул революционные стяги образной публицистики. Ленинские слова о том, что производство фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, сделали ее сильнейшим оружием партии и народа в борьбе за лучшие идеалы человечества, вывели «хронику» на главные рубежи, по меткому выражению Дзиги Вертова, «непрерывных документальных боев за социализм».

Но в той же беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин заметил: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа». Тем самым Владимир Ильич подчеркнул передовую, наступательную роль кинохроники, раскрывающей черты социалистической нови на примере первого в мире государства рабочих и крестьян. В этом замечании кроется очень многое и чрезвычайно важное для понимания роли и исторических судеб всего нашего документального кино. В нем несомненно угадывается мысль, что преломление великих идей Октября, широких, социально осмысленных картин советской действительности возможно лишь в высоких художественных проявлениях, что по своей творческой природе документальное кино — подлинное искусство, а оно ко времени известной беседы В. И. Ленина с А. В. Луначарским только становилось на ноги, искало свою проблематику, свой стиль и своего зрителя. Поэтому его время еще не пришло.

С тех пор документальный кинематограф прошел нелегкий, сложный путь развития. От простейшей информации — к документу эпохи, каким стал, скажем, вертовский «Шагай, Совет!». От факта — к образу. От очерка происшествия — к киноэпопее. Смело вторгаясь в будни живой, многоликой и трудной действительности, проникая в мир человеческих чувств и помыслов, создавая волнующую летопись современности, документальный фильм в упорнейшей, мужественной разведке собственных средств выражения ежечасно отстаивает свое право на искусство, на самостоятельное экранное существование. Он растет, крепнет, набирает силу в диалектическом противостоянии плоской иллюстрации, примитивной агитке, наивному игровизму и всяческим подделкам под «киноправду» — экспериментам, рядящимся в чужие одежды и заемные маски. И когда в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» особо выделяется значение художественной кинопублицистики, когда партия нацеливает документалистов на талантливое отображение процессов коммунистического созидания и воспитания

нового человека — на повестку дня встают насущные вопросы духовного и эстетического обновления документального фильма, совершенствование профессионального мастерства кинодокументалиста. Речь идет и о видении мира, и о возможностях более активного, вдохновенного внедрения в сложнейшие сферы жизни и чаяния современников, в глубинную суть исторических процессов.

Десятилетие, прошедшее под знаком претворения в жизнь тех указаний, которые содержались в постановлении ЦК КПСС, было для документалистов временем поистине большой, напряженной работы, выводящей кинопублицистику на передний край боевых позиций советского кино. Можно без преувеличения сказать, что советский документальный экран стал отражением едва ли не всех многообразных процессов нашей действительности, привлекая внимание зрителей к общенародным усилиям и заботам, к коренным проблемам современности. Активные выступления по важнейшим идейно-политическим вопросам борьбы на международной арене, борьбы за сохранение мира во всем мире, за разрядку международной напряженности, пропаганда миролюбивой внешней политики Советского Союза. Утверждение незыблемых идейных и нравственных ценностей нашего социалистического общества, силы социалистической системы. Создание яркого, целостного и емкого образа советского народа, осуществляющего намеченную партией программу коммунистического строительства. Наступление на то, что мешает продвижению общества вперед. Все это говорит об энергичном вмешательстве документалистики — одного из самых мобильных видов киноискусства — в решение проблем, которыми живет наша страна.

Документалисты все более и более старались отходить от пассивной иллюстративности, скучной описательности, унылой фактографичности фильмов. Лучшие работы кинодокументалистики отличает нацеленность на такой разговор со зрителем, который свидетельствует о социальной активности документального экрана, о его высоком гражданском пафосе. Не просто констатация тех или иных явлений, а их исследование, их сущностный анализ, исходящий из главных стоящих перед обществом стратегических или тактических задач. Произведения документалистики этих лет характеризует не только широта географии, широта охвата событий, но масштаб мышления, современность подхода и к сегодняшнему дню нашей эпохи, и к ее историческому прошлому.

Мощное поступательное движение советской кинопублицистики, думается, раз и навсегда опровергло некоторые скептические прогнозы относительно будущего документального кино, о том, что оно, дескать, растворится в других средствах массовых коммуникаций. Сегодняшние возможности документального экрана, сила его воздействия на зрителя свидетельствуют о дальнейших перспективах идейно-творческого развития документального кинематографа. И может быть, одним из главных аргументов здесь выступает совершенно новое явление, рожденное поисками последних лет, — документальная киноэпопея. Причем важен не только сам феномен возникновения нового документального жанра, важен и феномен его успеха у зрителей.

Ведь именно у нас, в нашей огромной стране впервые была предпринята попытка выпуска крупных документальных киноэпопей на самые большие, самые массовые, самые престижные экраны советской державы. От Бреста и Калининграда до Владивостока и Южно-Сахалинска, от Мурманска до Ашхабада...

Речь идет о двадцати фильмах «Великая Отечественная» и восьми фильмах «Всего дороже» — крупных историко-публицистических киноэпопеях, казалось бы, рассчитанных на телевизионный показ. Речь идет о документальных кинокартинах, овладевших гигантской зрительской аудиторией, продолжающих все новыми и новыми «волнами» выходить на экраны кинотеатров и всегда при переполненных залах. Несмотря на то, что обе эти эпопеи неоднократно показывались по телевидению, вошли буквально в каждый дом, в каждую семью, а последний раз демонстрировались по учебной программе ТВ не далее, как в апреле — мае нынешнего года.

В чем дело?!

Говорят, пишут, подчеркивают, что это необычный, ни с чем не сравнимый кинематографический феномен. Успех, который может выпасть на долю документального фильма, пожалуй, раз в полвека. Но этот феномен настоятельно выдвигает новые вопросы и проблемы, охватывающие и тематику, и творческий процесс, и организацию документального киноделa... В эпоху небывалого распространения глобальных средств аудиовизуальной информации — будем так говорить — успех такого рода требует серьезных раздумий о резервных возможностях документального кинематографа. О том, чем же сегодня документальный экран завоевывает сердца, чем он близок, дорог широкому зрителю. И прежде всего — молодому.

Сам зритель дает ответы на многие вопросы, возникшие на фоне небывалого успеха двух историко-публицистических киноэпопей о минувшей войне, о путях послевоенного мира. В том числе на те, как он, зритель наших дней, относится к героике и патетике ратного и трудового подвига, как воспринимает уроки мужества, преподанные ему с экрана средствами образной кинопублицистики. В частности, что он думает о прошлом и будущем, как видит себя в их свете — сегодня в своих повседневных буднях; чем дышит — что за душой и в сердце у юных, у молодых наших современников, узнавших время отцов и дедов в хронике труднейших исторических переломов, решающих для жизни и судеб родного социалистического Отечества.

И, наконец, в чем характерные особенности зрительского успеха названных документальных киноэпопей, демонстрировавшихся на экранах кинотеатров, которые не имели опыта фильмов подобного рода.

Ответов — множество!.. Их находишь в письмах людей, в их высказываниях, предложениях... Даже в стихах. Среди отвечающих рабочие и колхозники, ученые и журналисты, ветераны войны и школьники, учителя и военнослужащие, участники послевоенного возрождения, их дети и внуки, маршалы и студенты, партийные работники и артисты, библиотекари и министры, строители и врачи, колхозные механизаторы и работники органов кинофикации и кинопроката. Те, кто, принято считать, ближе, лучше других знает человека в кинозале.

Редакция журнала «Искусство кино», продолжая разговор о судьбах современного документального кинематографа и о таком заметном событии, как создание и выпуск двух крупных историкопублицистических циклов, предлагает читателю познакомиться с наиболее характерными письмами из огромного потока зрительской почты, продолжающей поступать на ЦСДФ, ТВ, в газеты и журналы, в адрес создателей киноэпопей.

Со свидетельств прокатчиков, с оценок некоторых новых явлений, знаменательных для триумфального шествия по стране документальных киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже», хотелось бы начать разговор. Но это не просто цифры и факты — данные о числе зрителей или социологический анализ зрительских групп по профессиям и интересам. Речь идет прежде всего о самой атмосфере, царившей вокруг показа фильмов и обнаружившей необыкновенные, качественно отличные от других прецедентов, черты всеобщего духовного подъема, сопутствующего демонстрации киноэпопей в больших и малых наших городах и селах. Волнующие строки из писем, рассказов, наблюдений, дающие немало поводов для теоретических обобщений и практических выводов, заставляют вновь и вновь задуматься о силе и возможностях истинной кинопублицистики, о ее роли в жизни современного общества, в формировании вкусов, взглядов, идеалов, умонастроений у людей разных общественных групп, положений, профессий... И разных поколений — от бойцов гражданской войны до солдат Отечественной, от строителей первых пятилеток до первостроителей БАМа, «Атоммаша», Тюмени...

«Великая Отечественная» вышла на наши экраны в окружении таких наших кинолент, по разным причинам вызвавших интерес публики, как «Кентавры», «Емельян Пугачев», «Ярославна, королева Франции», и зарубежных — «Клеопатра», «Блеф», «Принцип домино»... Известные имена — Евгений Матвеев,

Георгий Жженов, Элизабет Тейлор, Адриано Челентано... Вот с чем должен был соперничать документальный фильм, созданный на материале во многом знакомых военных хроник. И можно понять прокатчиков, которые, по всей вероятности, хотели на всякий случай подстраховать картину, имея в виду коммерческий успех.

Возместить «Клеопатрой» возможный кассовый ущерб от двадцати неигровых полнометражных лент, сделанных, главным образом, с расчетом на телевизионного зрителя.

Но...

Обратимся к свидетельствам самих прокатчиков — тем более что их энтузиазм на сей раз превзошел все самые смелые ожидания.

«Москва, кинотеатр «Октябрь». В кассовом вестибюле собралась очередь, но кассиры работают быстро и четко. Один за другим посетители приобретают билеты. Здесь организованы предварительная продажа и прием заказов на билеты по телефону...» Нет, не на «Клеопатру» и не на «Блеф». На первый фильм «Великой Отечественной» — «22 июня, 1941».

«Мы сейчас готовим абонементы на все программы фильма, — сообщает директор челябинского кинотеатра «Искра», участник войны А. М. Нигматулина, — на предприятиях, в учебных заведениях и школах проведены беседы. Надо отметить, что всюду эти беседы получают живейший отклик. И вдруг у директора кинотеатра прорываются совсем другие, неслужебные нотки: «Лично мне фильм дорог достоверностью, памятью о моих боевых друзьях. Эта война отняла у меня двухлетнего сына, мужа, родителей. В 21 год я стала солдатом, прошла от Сталинграда до Берлина. Этот фильм не только рассказ о войне, но и страстный призыв к миру».

«Великая Отечественная» на экранах сорока двух городов страны. Первыми ее смотрят кинозрители Москвы, столиц союзных республик, городов-героев. Двадцать фильмов, объединенных в десять полнометражных кинопрограмм, — такого еще не знала практика мирового кинематографа, — с гордостью отмечает начальник Областного управления кинофикации и кинопроката Ленинграда ветеран Великой Отечественной А. Я. Витоль. — В Ленинграде почетное право первым начать показ киноэпопеи предоставлено кинотеатру «Родина», награжденному медалью ВДНХ... К Дню Победы все двадцать фильмов будут демонстрироваться на экранах города...»

«Ленинградская правда» сообщила читателям, что кинофикаторам Ленинграда по итогам первого квартала было присуждено переходящее Красное знамя. И что «особенным успехом пользовалась «Великая Отечественная». Перед показом ее двадцати серий состоялось около ста торжественных встреч с ветеранами войны, героями фронта и тыла. Уже 620 тысяч человек просмотрело это волнующее произведение кинодокументалистики...»

В одном из своих выступлений А. Я. Витоль сообщил, что если на рекордный по зрительскому успеху художественный фильм 1978 года «Служебный роман» на каждую его копию — в Ленинграде пришлось по 50 тысяч зрителей, то на каждую копию «Великой Отечественной» — 150 тысяч. А на город была выделена всего лишь одна копия! Одна!

«Для нашей республики, — информирует директор кинотеатров «Дайле» и «Блазма» В. Нестеров, — выделена лишь одна копия, которая после демонстрации в Риге направляется в города республиканского подчинения. Поэтому для просмотра десяти программ (по две серии в каждой), которые будут демонстрироваться по одной неделе каждая в кинотеатрах «Спартак» и «Дайле», составлены графики. Организуются дополнительные сеансы с 8 часов утра. Зрительский интерес к этому фильму превышает возможности двух упомянутых кинотеатров».

Через несколько месяцев газета «Советская Латвия» сообщала: «Впервые за всю историю существования киносети Латвии она завоевала первое место во Всесоюзном социалистическом соревновании. Оно достигнуто благодаря тому, что во втором квартале кинотеатры республики посетило 7 миллионов 265 тысяч зрителей... Особый интерес у публики вызвал многосерийный фильм «Великая Отечественная».

Директор иркутского кинотеатра «Художественный» М. Гезунгейт пишет: «По реше-

нию Госкино СССР Иркутск включен в число двадцати городов Советского Союза, где будет демонстрироваться эта величайшая киноэпопея современности... Поток зрителей нескончаем... Звучит мелодия «Священной войны», и, словно скинув с плеч несколько десятилетий и подтянувшись, как когда-то в строю, в почетный президиум проходят ветераны войны...»

Итак, зададимся вопросом, рентабельны ли подобные документальные фильмы?

Ростов-на-Дону. «За два месяца картину просмотрело 200 тысяч человек...

Омск. «Две первые серии — «22 июня, 1941» и «Битва за Москву» каждый день смотрят около 2 500 омичей. Самые дорогие гости кинотеатра — участники Великой Отечественной войны. На всех сеансах им отводятся лучшие места...»

Москва. «Посмотрите, сколь велик интерес к современным советским фильмам, — подчеркивает секретарь исполкома Моссовета Б. Покаржевский, — возьмите, к примеру, киноэпопею «Великая Отечественная». Ведь за три месяца ее просмотрело более полутора миллиона человек и какие отзывы оставались в книгах кинотеатров об этих сеансах!»

Новосибирск. «Важным событием культурной жизни Новосибирска стал показ историко-публицистической эпопеи «Великая Отечественная». Фильм просмотрело более 360 тысяч новосибирцев и гостей города...»

Цифры можно приводить до бесконечности. И по «Великой Отечественной», и по киноэпопее «Всего дороже». Но дело не только в цифрах. Суть беспрецедентного успеха этих документальных работ хорошо уловил С. Е. Яцков — Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, машинист депо имени Ильича Московской железной дороги.

«С каким волнением и гордостью, — говорится в его письме, — смотрели мы документальные эпопеи «Великая Отечественная» и «Всего дороже», перекликающиеся в каждом кадре внутренней исторической сутью. Отображая трудную цену подвига Победы и подвига Возрождения, эти ленты составили единую народную киноэпопею, запечатлевшую и для участников событий, и для последующих поколений наш великий, завоеванный и выстраданный исторический опыт».

«Жаль, очень жаль, что фильм этот появился через тридцать с лишним лет после войны. И многие ветераны боев за Сталинград, ушедшие из жизни в последние десятилетия, не смогли посмотреть его...»

Под этими словами стоит подпись маршала Советского Союза В. И. Чуйкова.

В многочисленных зарисовках будней работы нашей киносети, творческого труда ее замечательных энтузиастов и активистов, в письмах, исполненных волнений, переживаний, воспоминаний, — благодарная дань немеркнущей памяти поколений, которая, как сказал один из первых зрителей «Великой Отечественной», не только тревожит, но и возвышает душу, обостряет в нас чувства любви к Родине, гордости за свой народ.

— Дяденька, — обратился к ленинградцу Г. Брянловскому мальчик лет восьми, — у вас нет лишнего билетика?

— Так тебе на «войну»?

— Да.

— Вот привел мальчика, — сказал Г. Брянловский заместителю директора Марии Михайловне Краско, — на 16.00.

— Ваш мальчик?

— Нет, не мой. Но мальчик хороший, это точно, и ему обязательно нужно посмотреть «Великую Отечественную»

— Но куда же я его посажу?! Зал переполнен.

— А я постою, — сказал мальчик, — мне бы только посмотреть.

С 5 марта, со дня начала показа первой серии, в кинотеатре «Родина» не умолкали телефоны, в осаде кассы и администраторы.

— Понимаете, я приехал специально из Ломоносова, инвалид войны...

— Нахожусь в Ленинграде проездом, у вас сегодня «Оборона Сталинграда», а я из 62-й армии Чуйкова...

— Хожу на все серии, всматриваюсь, всматриваюсь в лица солдат, ищу сыночка, он ведь у меня без вести пропавший...

— Я блокадница...

— На одном из сеансов у нас были представители семидесяти стран мира, студенты, обучающиеся в Ленинграде, — рассказывает директор кинотеатра Ирина Исаевна Боголюбова. — Не все хорошо понимают русский язык, но вы бы видели, как они встречали ветеранов войны и какие глаза у них были после сеанса!

«Кончается сеанс,— завершает свой рассказ Г. Браиловский,— а на лестнице кинотеатра по-прежнему стоят люди в расчете на лишний билет и даже вполне согласные на «стоячее» место...»

Казанский писатель Г. Паушкин сделал себе такую запись: «Месяц назад в кинотеатре «Дружба» началась демонстрация фильма «Великая Отечественная». В кабинет директора заглянула женщина и робко попросила билет на последний сеанс.

— Фронтовичка? — улыбнулся Николай Алексеевич Константинов.— Проходите, садитесь...

— Да-да, а как вы догадались?

— Есть особые приметы. А вы еще и медицинский работник?

— Правильно! Была начальником санитарного поезда. Войну закончила в Кенигсберге.

— Что вы говорите? — теперь уже удивился директор кинотеатра.— И я в Кенигсберге! Выходит, мы с вами однополчане. Не удивляйтесь, именно так...

— Так можно надсяться посмотреть фильм?

— А вы сидите! Мы, может, кое-что еще припомним... Этот фильм мы с вами будем смотреть вместе. Билетов уже нет, но для вас что-нибудь придумаем. Вообще-то «Великую Отечественную» надо смотреть стоя!..»

...Теперь мы все — однополчане. Отцы и дети. Деды и внуки. Ветераны войны и участники послевоенного возрождения. Это едва ли не главный итог зрительского просмотра киноэпопей о войне и послевоенном восстановлении страны, просмотра, всколыхнувшего миллионы сердец.

Младший научный сотрудник Института экономики и организации промышленного производства Сибирского отделения АН СССР Лилия Бондаренко выразила его в простых и бесхитростных стихотворных строчках:

Нам билеты достались в последнем ряду,
Зал был полон и весь на виду.
Сотни сдвинутых спин, неприкрытых голов,
Благородных седин, непокорных вихров.
Рядом в зале большом люди разных наук,
Разных званий и лет —
мать и сын, дед и внук...
Если мать горьких слез не сумеет
сдержать,
Сын ей должен уверенно руку пожать.
Дед забудется в мраке тяжелых минут,
Внук прижмется плечом и напомнит:
я тут...
А солдаты, что жизни отдали за нас,
Снова встали и снова
воюют сейчас...

С Лилией Бондаренко как бы перекликается ростовчанин Виктор Стрелков. Своему стихотворному письму сыну он предпослал подзаголовок «Раздумья над киноэпопеей «Всего дороже». И вот несколько строф из этих раздумий на тему: время, истина, документ...

Смотри правдивое кино,
Смотри внимательно, Сережа!
В нем все как есть отражено,
Что было нам всего дороже!
Нет игровых сюжетов в нем,
Нет ни артистов, ни статистов.
В нем бой суровый
день за днем,
Горяч,
упорен
и неистов...
...Запомни заповедь мою,
Она опора честной жизни:
В труде,
в лишениях,
в бою
Всегда,
во всем
служи Отчизне!

Служение Отчизне... Это уроки мужества, гражданственности, связь сердец и времен, верность идеалам партии и народа, повседневная работа души и мысли. Это каждый раз новое открытие своих сил, способностей — самих себя, своего будущего — вот лейтмотив всех высказываний, размышлений, исповедальных слов и строк, вызванных показом киноэпопей. «Как же могуч и велик советский народ, выстоявший и победивший в годы войны, отдавший все свои силы восстановлению народного хозяйства, а теперь успешно строящий коммунистическое общество!» — восклицает З. Аравина, доярка из совхоза «Крюковский» Солнечногорского района. «Хороший урок преподал нам всем фильм «Всего доро-

же»,— пишет А. Величко, бригадир формовщиков Купянского литейного завода, делегат XXVI съезда КПСС,— рассказывающий об истинном мужестве, инициативе тружеников... Вот где наука побеждать, преодолевать трудности!..» «Сегодня сквозь камни Брестской крепости пробивается трава. Но это не трава забвения, мы ничего не забыли, — размышляет педагог из Саратова В. Валин, — но надо, чтобы помнили и знали об этом и те на Западе, кто хотел бы вообще похоронить и забыть все уроки истории... Да, мир прекрасен. Но нельзя забывать, какой ценой он нам достался...» «Мне 15 лет, — сообщает Евгению Матвееву Ирина Р. из Полтавы,— я совсем еще девчонка, но, когда я смотрела «Всего дороже», мне до боли стало ясно, что это должно остаться в памяти навечно. Слишком много страдания, и боль за 20 миллионов погибших не угаснет с годами... Порой говорят, что нам, молодым, неинтересна история Родины. Это неправда. В классе нашем и вообще всем знакомым очень понравился ваш фильм. Нам очень нужны такие фильмы... Иногда в вашем голосе звучала такая горечь, что плакать хотелось. Помните старинный новгородский собор, по которому фашисты стреляли прямой наводкой? А следы снарядов на конях Аничкова моста? Прямо кровь закипает...»

Обращение к прошлому, к тому, что стало историей, легендой,— не только зримая, волнующая встреча с юностью, как у людей старшего поколения. Для молодых это серьезный повод задуматься о своем месте в жизни, о личной причастности к тому, что происходит ныне в стране и мире, чем живут твои сверстники, друзья, близкие... Не случайно письма молодых в адрес создателей фильмов «Великая Отечественная» и «Всего дороже» пронизывает эта ведущая мысль — очень важная для понимания нравственной природы глубокого интереса к этим фильмам у преобладающей части нашей молодежи.

«...Глядя на экран, я как бы просматривал внутренним взором «кадры» собственной жизни, личной судьбы и памяти, и это вызывало одно всепобеждающее чувство. Чувство личной причастности к событиям войны и послевоенного возрождения, ответственности за все, что происходит на свете и по сегодняшний день...» В этих словах одного из зрителей сконцентрирована суть множества мнений, высказываний.

Какая же на самом деле наша молодежь? Посмотрим на нее, отбросив стереотипы расхожих мнений и поднадоевшего скепсиса.

Как откровение, как выстраданная память сердца звучат строки из письма Самига Абдуллаева — Героя Советского Союза, директора Государственного музея искусств Узбекской ССР:

«...Сердце солдата, который провел на фронте 1418 дней и ночей, понять нетрудно. Война для меня, как и для моих сверстников, не осталась в далеком прошлом. События той поры напоминают о себе и болью от осколков, так и оставшихся невынутыми, и тяжкой печалью о судьбе двадцати миллионов соотечественников, сошедших в могилы.

Я говорил о фильме со своими детьми, их товарищами, которые бывают в нашем доме, со своими коллегами по искусству. Хотел узнать, как они относятся к событиям, представшим на экране. И с радостью убедился, что все они восприняли подвиги людей моего поколения, о которых рассказала «Великая Отечественная», как духовное завещание советским людям на много десятилетий вперед. Они в полной мере напоминают, какой ценою досталась нам эта победа и как важно сохранить мир...»

«Я принадлежу к тому поколению,— пишет Г. Жарко, регулировщица радиоаппаратуры львовского производственного объединения «Электрон», депутат Верховного Совета СССР,— на долю которого не выпали ни тяжкие годы войны, ни трудности послевоенного периода. Я родилась уже тогда, когда наша страна залечила причиненные войной раны... И вот теперь, когда я посмотрела историко-публицистическую киноэпопею «Всего дороже», когда увидела поразительные документальные кадры послевоенного восстановления народного хозяйства страны, то и сама как будто оказалась среди тех, кто в трудные годы творил подвиг возрождения... Перед нами

предстали люди поистине героического склада, перед мужеством которых хочется низко склонить голову...»

«...После девятого класса,— делится своими впечатлениями Инна Рискаленко из Запорожья (она только что просмотрела один из фильмов киноэпопеи «Всего дороже» — «Трудное поле»), — я работала помощником комбайнера на уборке хлеба. Было очень трудно, страда легкой не бывает. Но я знала: нельзя отставать, подводить старших. И если бы жила в то, невероятно трудное для наших отцов и дедов послевоенное время, также пошла бы на комбайн или вязала бы снопы, собирала колоски...»

До глубины души взволнован просмотром картины Александр Уткин, секретарь комсомольской организации московского завода «Трансмаш».

«...Помню, я стоял несколько минут около одного из устоев плотины Днепрогэса, который строители, восстанавливающие плотину, специально, как мемориальный знак, оставили неоштукатуренным. На нем видны следы пуль, осколков снарядов. Это недавнее воспоминание ожило с особенной силой во время просмотра фильма, посвященного восстановлению Днепрогэса. Увидев на экране юную днепростроевку Аню Лошкареву и другую девушку, которая была в то время чуть старше ее, Таисию Черемискину, — ей не было и двадцати, когда правительство наградило ее орденом Ленина,— я понял, какие это были люди, какое это было время... И когда фильм кончился, я понял, что существует нерасторжимая связь времен. Знаю по сегодняшнему дню современной молодежи нашего завода: такие ребята не подвели бы и тогда, потому что в наши дни, во многом благодаря помощи молодых, без остановки производства один из старейших в столице заводов — «Трансмаш» был коренным образом реконструирован».

«...Здесь словно сам прикасаешься к великому всенародному подвигу,— пишет сержант Советских Вооруженных Сил С. Петрушенко,— не скрою, посмотрев фильм, я ощутил гордость за свою принадлежность к славной Советской Армии... Мы, солдаты мирного времени, настойчиво совершенствуем боевую и политическую подготовку, в любой момент готовы встать на защиту любимой Родины. И во имя свободы и независимости ее никогда не пожалеем ни сил, ни энергии, ни даже самой жизни. Как наши отцы и деды, солдаты Великой Отечественной...»

«Думается, что киноэпопея «Всего дороже» адресована прежде всего молодежи,— пишет педагог из Новосибирска Г. С. Камнева. — Завтра для нее наступит пора сменить на трудовой и боевой вахте старшее поколение, мужественно одолевшее все невзгоды в борьбе за будущее своего Отечества. И важно, чтобы молодежь знала цену этих побед, помнила подвиг отцов и матерей. Было бы очень хорошо, если бы этот редкого эмоционального накала фильм показывался перед началом учебного года не только во всех кинотеатрах страны, но и в школах, училищах, техникумах. Как память о прошлом, как напутствие перед дальней дорогой!»

Капли из моря свидетельств!.. В них искренняя любовь, благодарность и, что чрезвычайно важно и характерно, глубокое понимание идейной и художественной сути документа, его достоинств, особых эмоциональных средств воздействия на мысль и чувства зрителей... В них — коллективная признательность тем, кто возродил на экране святую правду о событиях и людях великой истории своего родного Отечества.

Разные люди, практически никогда раньше не выступавшие с оценкой тех или иных явлений киноискусства, в своих суждениях, впечатлениях о фильмах, составивших две киноэпопеи, обнаруживали искренний пафос и неподдельный темперамент. Им далеко не безразличен внутренний мир художника, все, что его составляет.

Очень показательно в этом отношении письмо дважды Героя Советского Союза, ветерана войны В. Осипова, осмысляющего последний фильм «Великой Отечественной», который создал художественный руководитель киноэпопеи Р. Л. Кармен. «...Картина «Неизвестный солдат», — пишет он, — показалась

мне вдохновенным гимном ратному труду участников Великой Отечественной войны... Немногословный дикторский текст картины написал и читает сам Роман Кармен. Его негромкий, чуть глуховатый голос звучит внешне спокойно. Но какая внутренняя сила и убежденность ощутимы за скупыми фразами, сколько боли и горечи, радости и гордости вкладывает он в слова! Блестящий кинопублицист, прославивший свое имя еще во время съемок гражданской войны в Испании, а затем создавший серию фильмов о битвах Великой Отечественной войны, о людях труда послевоенных лет — в «Неизвестном солдате» он словно сконцентрировал все свои мысли художника, гражданина, коммуниста, которому дороги мир и счастье всех людей земли...»

Маляр Л. Карасева из Электростали:

«...Какой же титанический труд был нужен, чтобы отобрать самые выразительные кинокадры, обратить суровую прозу военной кинохроники в высокое киноискусство, в документальные полотна потрясающей силы!»

Токарь Ю. Г. Харитонов, член одной из первых бригад коммунистического труда на Ленинградском металлическом заводе:

«...С экрана рассказано о многих замечательных судьбах, а открытие интересной судьбы, личности — всегда достоинство документального кино...»

Е. И. Остапенко, участница боев на Малой земле:

«...Эти кадры, многие из которых мы увидели впервые, не только возвратили нам прошлое таким, какое оно было на самом деле, но и донесли всю глубину понимания личной ответственности за судьбу страны. И этот потрясающий человеческий документ убеждает в том, что именно такой была эта война. По глубине, по силе своей лента не имеет равных, это уникальное документально-публицистическое произведение».

Авторы многих писем отмечают самое плодотворное, пожалуй, качество всякой подлинной, творчески взволнованной кинопублицистики — исторические события, воскрешенные экраном, до боли близкие каждому живому, открытому сердцу, — это целый мир человеческих судеб, историй, стремлений, подвигов, испытаний... Не только война, не только сама гигантская послевоенная стройка, а человек на войне, человек в труде, замечают зрители и указывают, что в эпопеях события и люди связаны неразрывно. Гремят залпы орудий, рвутся бомбы, не затихает треск пулеметов, с мельчайшими подробностями воспроизводится ход боевых операций, но ни на одно мгновение это не закрывает образ советского человека — нашего геройского солдата, идущего в атаку, его жены, старика отца и сына-подростка, ставших к станку на оборонном заводе...

Люди и события, время и человек, прошлое и будущее — в фокусе внимания кинодокументалистов, отсюда их успех. Герой Советского Союза генерал армии А. Л. Гетман высказывает следующую мысль:

«Великая Отечественная» ценна и еще одним напоминанием: чтобы приблизиться к истине о тех днях, необходимо за правдой военных будней видеть другую, высокую правду — правду советского характера, нашего общества, правду партии — той могучей силы, которая всегда и везде вела к победе. И те, кто обращает свое творчество впрямую к военным годам, те, кто исследует наше сегодня, постоянно чувствуют и имеют в виду эту живую связь мирного времени и времени великого ратного подвига народа. Ведь все мы, по сути,— дети той Победы, все — и те, кто прошел войну, и те, кто родился позже, и те, кто передал эстафету, и те, кто ее принимает. Мы — дети Победы...»

Размышляя об истоках трудового свершения, массового героизма трудящихся, воссозданных в кадрах киноэпопеи «Всего дороже», Н. Мамонов из Владимира, ветеран войны и труда, заслуженный работник культуры РСФСР, подчеркивает, что для авторов киноэпопей огромное значение имели книги Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина».

«Всю ткань этих книг,— говорится в письме товарища Мамонова, — пронизывают раздумья о человеке, о советском характере, о мужестве, стойкости, самоотверженности лю-

дей на плечи которых история возложила задачи неимоверной трудности. Пафос этих книг — мысли, наблюдения, открытия, прозвучавшие как откровение — и в человеческих характеристиках, и в обрисовке исторической атмосферы, и в глубине авторских выводов, обобщений, — он, этот пафос, позволил авторам сценария и режиссерам всех восьми фильмов найти наиболее впечатляющие краски и аргументы на пути к уму и сердцу наших современников, заставляя их не только сопереживать, узнать нечто новое для себя, но и заглянуть себе в душу, всмотреться в окружающий нас мир, чтобы лучше представить себе, с какой страстью, отвагой, самоотдачей нужно бороться за торжество наших идеалов».

Отсюда, по мнению Н. Пискунова из города Люберцы, старшего инженера Института горного дела имени А. А. Скочинского, «волнующий пафос, трепетная патетика, пронизывающая каждый фильм». Именно это, считает товарищ Пискунов, делает киноэпопею «Всего дороже» произведением высокого художественного плана.

Достоинство документа, сила обретенного свидетельства ни с чем не сравнимы. Правда, открытая документальным экраном, дается нелегкой ценой. И многие зрители фильмов «Великой Отечественной» и «Всего дороже» не проходят мимо этого характерного качества всякого честного, выношенного произведения документального экрана.

«...Казалось бы, все это мы уже столько раз видели в десятках фильмов, пьес,— делится своими впечатлениями водитель троллейбуса из Москвы О. Савинов,— но кадры хроники имеют свою особую притягательность. И неопровержимость документа. С ним не поспоришь... В каждом кадре этих лент заключена великая сила исторического факта. «Война совсем не фейерверк, а просто трудная работа», — писал один из молодых поэтов, погибших на войне,— замечает Савинов,— вот о чем говорят эти документальные кадры — о трудной солдатской работе. Безмерно трудной...»

А член совета ветеранов 3-й ударной армии А. Кузнецов делает следующий вывод:

«...И вот реальное воскрешение в памяти всего того, что пережито, выстрадано, кровью окроплено — фильм «Великая Отечественная». Это фильм на века. Потому что в нем правда, документальность, истинная картина пережитых событий, в нем все — очевидное. Что может быть достовернее документального подтверждения пережитого острым глазом кинообъектива!.. Тогда на войне я видел,— вспоминает он,— как работали кинооператоры, они проносились мимо меня на башнях танков, пробирались в гнездо к снайперу, вместе с солдатами шли в штыковую. Я часто не успевал рассмотреть их лица, почти закрытые кинокамерами. Тогда я их видел просто рядовыми войны. А сегодня, смотря на экране летопись великого времени, по-настоящему понял, какое героическое дело совершили те, кто всегда был на страже событий, кто не имел права ничего пропустить...»

Фильмы не только рассказывают о людях и событиях, воссоздают прошлое — они будят нравственное чувство, укрепляют веру в правоту нашего дела. Они всколыхнули воспоминания, которые обладают неодолимой творческой, созидательной силой, заставляют с новой энергией бороться за правду, за справедливость, за человека.

Но вот о чем думает с болью и тревогой житель далекого Петропавловска на Камчатке, работник морского торгового порта С. М. Цыбульков:

«Помню, третью часть фильма («Великая Отечественная») я смотрел 19 мая. Фильм смотрели и школьники — организованно. Номер школы говорить не буду — неловко. Взрослые во время сеанса много раз просили школьников не шуметь — не помогало.

Я понимаю: не все помнят горе войны. Не у всех, как у меня, отец не вернулся с фронта. Не у всех, как у меня, разорвало снарядом мать. Да, понимаю — не у всех. Но ведь речь идет об элементарном, о воспитании чувств!

Я тоже чувствую себя виноватым. Значит, мы, родители, не сумели многого объяснить детям и решили почему-то, что если это чувствуем мы, значит, должны чувствовать и они...»

Уроки мужества, правда бессмертных подвигов, свершенных советскими людьми в годы

военного лихолетья и в послевоенное время, принесли в мир — людям многих и многих стран на земле — зерна бесценной истины о решающей роли Советского Союза в разгроме гитлеровского фашизма, развеяли злонамеренные мифы и фальсификаторские измышления буржуазных идеологов и пропагандистов. Об этом свидетельствует почта «Великой Отечественной» и киноэпопеи «Всего дороже».

«...На свой лад буржуазные историки и публицисты,— указывает кандидат военных наук В. Морозов, отталкиваясь от фильма «Блокада Ленинграда», — стали толковать и историю битвы за Ленинград... Собратья по клевете стремятся доказать мировой общественности, что смертность в Ленинграде была более высокой, чем было на самом деле... Что, они нам сочувствуют? Выражают гнев и ненависть к фашистам? Нет, такого благородства от них ждать нельзя. Цель их совсем другая, цель — политическая: сознательно принизить подвиг осажденных... Защитников капиталистического строя коробит, бесит, что подвиг Ленинграда становится в глазах населения земного шара символом мужества, стойкости, непобедимости социалистического строя. О непревзойденном подвиге героев битвы за Ленинград и повествует документальный фильм «Блокада Ленинграда», где главным действующим лицом этой драматической и величественной главы Великой Отечественной войны является народ, мирный русский народ».

Амаль Ибрагим — студентка факультета журналистики Воронежского государственного университета, представительница одной из арабских стран. Неизгладимое впечатление на нее произвела киноэпопея «Всего дороже».

«...У нас на уроках истории,— делится она воспоминаниями о школьных годах,— говорили, что Советский Союз победил фашистов потому, что ему помогла погода, русские морозы, что ваши люди привыкли к холодам и что в итоге в Советском Союзе мало погибло защитников... Мы, иностранцы, учимся у вас мужеству, вере и умению трудиться. У меня сейчас одно желание: как хорошо было бы, если бы фильм «Всего дороже» посмотрели мои земляки. Правда всегда придает силы. А в тех кинокадрах, с которыми нас знакомит фильм,— суровая правда, повествующая о мужестве страны, отстоявшей мир».

Правда всегда придает силы...

Мужество страны, отстоявшей мир... Это главная тема необозримой почты по всем двадцати восьми документальным лентам двух выдающихся киноэпопей, созданных советскими документалистами.

Е. Меленчук, учительница музыкальной школы имени М. Гнесина:

«...Авторы стремились показать войну всесторонне. Чтобы каждый зритель не только понял — почувствовал всем сердцем: война — это страшное бедствие. Она не совместима ни с одним из тех простых, казалось бы, привычных понятий, без которых немыслима наша жизнь... Мои сыновья растут в мирное время, но когда я видела на экране детей войны, у меня сжималось сердце, комок подступал к горлу — разве мало их, сверстников моих ребят, и сегодня с опаской поглядывают на небо, убегают от вражеских бомб, прячутся от оккупантов в подвалах и джунглях».

Известно, что прогрессивные обозреватели на западе обращали внимание на то, что советские документалисты, снимая войну, возвеличивали подвиг народа в смертельной битве с фашизмом и не прославляли саму войну, ее неизбежную жестокость. Об этом же говорят многие зрители, смотревшие фильмы «Великой Отечественной» и киноэпопею «Всего дороже» у себя дома — в Советской стране.

Директор среднего профучилища № 12, участник войны Н. Геккер из Ростова-на-Дону:

«...Да, те четыре года войны были страшными. Неимоверной тяжестью легли они на плечи нашего народа, небывалых жертв стоили. И авторы фильма не скрывают этого... Не надо отворачиваться от этих кадров... Надо оглянуться назад, вспомнить (тем, кто постарше), увидеть своими глазами (молодым), чем оплачено наше благополучие и благосостояние, что пришлось пережить, чтобы сегодняшние молодые люди могли выбирать себе мирные профессии, школьники спокойно учиться».

Разные люди шлют свои письма, высказываются, размышляют, но все едины в одном:

мир в наших руках, и мы сумеем отстоять его, если будем помнить о прошлом, правду о котором пытаются скрыть от своих граждан там, на Западе, те, кто формирует общественное мнение. Г. Кучерявый, мастер Вильнюсского завода счетных машин, высоко оценивая идейно-художественные достоинства киноэпопеи «Всего дороже», делает следующее заключение:

«В ней есть такие кадры: журналист Генрих Боровик берет интервью у американцев, пытаясь выяснить, что же знают они о минувшей войне. И, как это ни странно, оказывается, многим ничего не известно. После просмотра картины с особой силой ощущаешь, что самыми последовательными, смелыми и решительными защитниками человечности, покоя и мира на земле являются советские люди, наша страна победившего социализма, поднявшая на своих знаменах лозунг пролетарского интернационализма. Поэтому, мне думается, этот волнующий кинодокумент смело можно отнести к фильмам, которые раскрывают суть ленинской политики мира, последовательно проводимой нашей партией с первых дней существования Советского государства и до сегодняшней Программы мира, получившей дальнейшую глубокую разработку на XXVI съезде КПСС».

«Я мать пятерых детей, у меня шесть внуков,— пишет директор Дулевского красочного завода Г. П. Морозова,— мне довелось участвовать в обороне Москвы... Пройдя вместе с документалистами через все ужасы навязанной нам фашистами войны, я испытала чувство гнева, печали и в то же время великой гордости за наш замечательный народ: мы выстояли и победили, освободили свою землю и помогли сбросить нацистское иго народам других стран.

Хорошо сделали те американцы, которые участвовали в создании этого фильма и показали его у себя на родине. Хочется верить, что подавляющее большинство жителей США, увидевших документальные кадры для них «Неизвестной войны», узнавших о трагедии Ленинграда и Хатыни, всем сердцем почувствуют, что советский народ миролюбив и что вопли о «советской угрозе» — злобная клевета ястребов, греющих руки на военном бизнесе».

«Жизнь, конечно, не стоит на месте,— делится своими мыслями военнослужащий А. С. Шевченко.— Выросла, окрепла мощь нашей страны, наших социалистических друзей. Но, к сожалению, над планетой опять сгустились тучи. В который раз пытаются с нами говорить с позиции силы. Народы земли знают, чем закончились эти попытки. Гордишься и радуешься, когда видишь, что сегодня, как и в те сороковые годы, наша страна выступает надежным защитником мира на планете».

●

В партийных документах последнего времени подчеркивается все возрастающее значение советского искусства в духовной жизни общества.

Об этом свидетельствуют и лучшие произведения наших кинодокументалистов, созданные в последнем десятилетии, и прежде всего — киноэпопеи «Великая Отечественная» и «Всего дороже», проникнутые глубокой партийной убежденностью и публицистической страстностью. Их всенародный зрительский успех и высокое общественное значение — залог дальнейшего движения нашего документального киноискусства к новым высотам и достижениям.

Армен Медведев

Размышляя о героях Вячеслава Тихонова

В. Тихонов

Пик внимания критики к артисту Вячеславу Тихонову приходится на середину шестидесятых годов. В течение пяти примерно лет в журналах, сборниках и буклетах были опубликованы наиболее обстоятельные, проблемные статьи о нем, издательство «Искусство» выпустило в серии «Мастера советского кино» монографию, ему посвященную. И раньше, и позже артист не ощущал, думаю, обидного равнодушия к своим работам. Но все же, перебирая сегодня внушительную тихоновскую библиографию, невольно отмечаешь написанное между 1962—1967 годами. В том нет случайности, несправедливой прихоти киноведов и журналистов. Напротив, хвала нашей критике, почуявшей, угадавшей значение происходившего именно в те годы сложного брожения судьбы художника.

Брожение, которое, мне кажется, и подняло творчество артиста на нынешнюю высоту обитания в духовном мире современника-зрителя. Принятые обозначения этой высоты — «всеобщая популярность» или нечто в этом роде — не передают смысла и значения судьбы Тихонова в нашем искусстве. Популярность в подобных случаях только форма определения более тонкой и в то же время весомой субстанции в отношениях между экраном и зрительным залом. Популярность Тихонова — утверждение и признание одной из важнейших тенденций в советском киноискусстве, что были поддержаны и стимулированы потребностью современного общества в герое, воодушевляющем зрителя цельностью характера, силой помыслов и убеждений, человеческим обаянием, наконец.

Предлагаемые вниманию читателя заметки — конечно же, далеко не всеобъемлющий критико-биографический очерк. Скорее, попытка вглядеться в те штрихи (не вдруг прорисованные жизнью и обстоятельствами творчества) портрета актера, что обозначили его своеобразие в галерее героев советского экрана.

Итак, оглянемся повнимательнее в шестидесятые годы...

●

О Тихонове тогда писали раздумчиво и запальчиво, с тревогой и с надеждой. Любопытно то, что при многих оттенках критических работ, с его именем и творчеством связанных, «фабула» оценок и прогнозов была общей, повторяющейся. Исходной точкой и для ретроспективы и для перспективы осмысления сделанного к тому времени артистом служил год 1957-й, год появления фильма «Дело было в Пенькове». Один из моих коллег даже сравнил роль Матвея в «Деле...» со спасательным кругом, который режиссер С. Ростоцкий бросил захлебывающемуся в «голубой» водице кинорепертуара 50-х годов Вячеславу Тихонову. Склонный к иронии полемист А. Зоркий дал в журнале «Искусство кино» за 1962 год такой портрет персонажа молодого Тихонова: «Красиво очерченные скулы его выражали чистоту помыслов и благородство. Ясные глаза, прямые брови подчеркивали их...»

Тенденциозность «живописи» здесь очевидна. Критик нарочно выбирает «пряничные» краски, дабы контрастно дать затем облик нового, ранее невозможного на экране Тихонова, раскрывшегося в фильме С. Ростоцкого. Оценив Матвея Морозова как «индивидуальность, которая не повторяется», А. Зоркий требовательно и скептически даже отнесся к фильмам и ролям артиста, последовавшим за «Делом...». Он усмотрел за ними опасность вырождения индивидуальности в тиражированную типажность, насильственное возвращение Тихонова к прежним персонажам, хоть и с новой, повышенной дозировкой своеобразия каждого. Не забудем, однако, что эти сердитые и взволнованные размышления о судьбе Вячеслава Тихонова возникли еще в 1962 году. Но и сегодня мало лишь установить очевидное: Тихонов в конце шестидесятых годов предстал иным, нежели в начале десятилетия. Напротив, жалко, что острокритический спор, предложенный во имя доверия к таланту, так и не начался в атмосфере разгоравшегося успеха. Видимая плавность восхождения Тихонова после «утра признания» надолго «загипнотизировала» критику и, на мой взгляд, до сего времени мешает оценить истинную меру личного вклада артиста в современное — многозначное и сложное — понятие «герой экрана».

●

Рубеж 50-х и 60-х годов Тихонов пересек стремительно и уверенно. После «Дело было в Пенькове» последовали: «Чрезвычайное происшествие» (1958), «Майские звезды» (1959), «Жажда» (1959), «Мичман Панин» (1960), «Две жизни» (1961), «На семи ветрах» (1962). Активность режиссерских предложений, устойчиво повышенные симпатии зрителей, уважительное одобрение прессы (некоторое исключение составили «Жажда» и «На семи ветрах») — все эти свидетельства обретения мастерства и успеха артист получал тогда в количестве достаточном.

Отчетливо помню Вячеслава в те годы (вместе были в поездке по целинным областям Казахстана). Он хорошо себя чувствовал в атмосфере удачи. Радовался всеобщему вниманию, радовался тому, что «идут роли». Радость свою подсознательно компенсировал подчеркнутой деликатностью в общении с людьми, тянувшимися к нему со всех сторон. В дни целинного нашего кочевья Н. А. Крючков, глядя, как принимают зрители Тихонова, заметил: «Я всегда говорил: из этого парня толк будет. Он же еще в театре у нас работал как зверь». Тогда пришлось поверить мастеру на слово: Тихонов смотрелся в пору своего взлета воплощением победительной легкости. Но еще более удивительное услышал я о том времени от самого Вячеслава Васильевича совсем недавно, когда приступал к этой статье. Он признался, что к исходу шестидесятых пережил полосу недовольства собой, сомнений в целесообразности так ладно, казалось бы, устроенного существования в кинематографе.

Поводы к подобному разладу состояния артиста чаще всего скрыты в сфере субъективного. Однако нельзя все же не подумать о причинах, обусловивших беспокойный итог десятилетия, так сильно начатого ролью Матвея в фильме «Дело было в Пенькове». Приглашение артиста в этот фильм до сего времени остает-

ся одной из легенд нашего кино. «Нужно было известное режиссерское мужество, — пишут Н. Колесникова и Г. Сенчакова, — и доверие к артисту, чтобы пригласить его на роль, принципиально, качественно отличную от всего, что до этого он делал на экране». Заметно желание и других биографов В. Тихонова представить его появление в образе Матвея эдаким прыжком через пресловутую «голубую» воду ранних кинолей. Сам же С. Ростоцкий называл неоднократно роль Матвея «вторым рождением» своего друга и в дальнейшем многолетнего сподвижника.

У меня нет ни намерения, ни оснований опровергать общеизвестное и общепринятое, ставить под сомнение решающее значение «Дела...» в биографии В. Тихонова или пересматривать сложившуюся оценку таких фильмов, как «Звезды на крыльях» и «В мирные дни». И все же что-то мешает мне, остановившись на этом этапе пути артиста, воскликнуть вслед за многими коллегами: «Герой умер. Да здравствует герой!» Мешает уверенность в том, что «Дело было в Пенькове» — жест мужества и доверия режиссера, не только с биографией Тихонова соотносящийся. В давнем письме Вячеслава к родным есть простодушные и одновременно многозначительные строки: «Некоторые глядели с ожиданием, как я с моей внешностью буду играть колхозного парня...» Вот, оказывается в чем дело! Под сомнение был поставлен определенный социальный типаж. Тихонов — выходец из рабочей среды старого русского города Павлово-Посада, — сыгравший в конце 40-х годов юношу из шахтерского поселка Краснодон Володю Осьмухина («Молодая гвардия»), переходивший в начале пятидесятых из фильма в фильм в облике «простого, хорошего парня», не мог, по мнению многих, сыграть в 1957 году молодого колхозника Матвея Морозова. Умный и доброжелательный к Тихонову критик даже написал о нем тогда: «У Тихонова отнюдь не крестьянская, но типично городская внешность. Внешность, которая может подойти для исполнения всяких ролей... только не колхозников».

Я столь дотошно роюсь в обстоятельствах и мнениях, связанных со «вторым рождением» Тихонова, ибо верю, что мужество, С. Ростоцким проявленное, отозвалось не только в судьбе одного актера. Фильм «Дело было в Пенькове» оказался (и с годами это прояснилось) важным пунктом исканий всего нашего киноискусства, творческим актом, обогатившим общественное представление о герое времени, о характере и природе демократизма его облика. Вот еще одно подтверждение тому, доказательство «от противного»: в упоминавшейся уже книге Н. Колесниковой и Г. Сенчаковой сказано, что «Матвей из Пенькова развенчал киномиф о Тихонове как об актере исключительно героического плана». А, спросим себя, не покоился ли этот миф на определенного рода представлении о героическом? Представлении, живучем и по сей день. Разделяющем возвышенно-героическое начало в обрисовке характера, судьбы и так называемую «земную достоверность», документально-бытовую узнаваемость человека на экране. В конце пятидесятых годов последнему отдавалось особое предпочтение в нашем кинематографе. Решение С. Ростоцкого пригласить в фильм по повести С. Антонова исполнителя «исключительно героического плана» потому и показалось многим неожиданным и рискованным, что его самого после первой картины «Земля и люди» с одобрением причислили к мастерам «очерково-прозаического» направления в нашем кино. С. Ростоцкий, как показало время, стремился к поэтическому сопряжению события, растворенного в быте, и социально-нравственной проблемы, прорастающей из этого события. Он был в том не одинок, конечно. Вспомним разные фильмы второй половины пятидесятых годов — от «Поэмы о море» А. Довженко и «Баллады о солдате» Г. Чухрая до «Дела Румянцева» И. Хейфица и «Дома, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, — фильмы, овеянные стремлением к подобному сопряжению событийно-бытового и социально-нравственного. И все же более заметным в то время было не сопряжение, а внешнее совпадение этих двух начал. И в «Деле...» С. Ростоцкого можно обнаружить мотивы уве-

«Максимка». Матрос Лучкин — Б. Андреев, лейтенант Горелов — В. Тихонов

ренности в социальной красноречивости и значительности такого совпадения. Но видно же двадцать лет спустя, как увяли, засохли, словно ветви дерева, иные линии фильма, несущие публицистические описания быта. А само дерево живет, дает новые и новые ростки на почве благодарного интереса зрителей. «Наверное, — говорил в беседе, опубликованной журналом «Искусство кино» С. Ростоцкий, — тогда мы вместе с С. П. Антоновым и Вячеславом Тихоновым подобрались к тому способу выражения, который и обеспечивает долгую жизнь книге или фильму. Социальные проблемы, общественные идеалы, так же, как и в моей первой работе, волновавшие нас в этом фильме, удалось переплавить в неповторимый характер, в узнаваемые человеческие отношения, в интонации лирические».

Все верно. И не случайно имя артиста стоит здесь вровень с именами литератора и режиссера. То, что С. Ростоцкий лаконично определил, как неповторимый характер, Тихоновым в фильме развернуто было в микрокосмос человеческой натуры. «Сегодня я бы так Матвея не сыграл, — признался мне недавно Вячеслав Васильевич. — Для подобного нужна молодость, бесшабашная, дерзкая легкость». Ну что ж, спорить не стоит — всему свое время. Однако то, что появилось вовремя, не исчезает и долго плодоносит. Тихоновский Матвей и сегодня притягателен не только молодой силой, в нем реализованной, но и причастностью к главной тайне дарования своего создателя. Тайна сия наполнилась особой, магической силой в зрелые годы артиста. Впервые это выражение — тайна дарования В. Тихонова — я встретил в очерке Е. Стишовой «И никто другой», опубликованном журналом «Советский экран» в 1974 году. Уже были сыграны князь Андрей, учитель Мельников, разведчик Исаев, уже достигли чрезвычайных степеней известность артиста, народная любовь к нему. Все это требовало осмысления, все это действительно уводило за грань некой тайны. «Умеет, — сказано о Тихонове в очерке «И никто другой», — приблизить своего героя к зрителю на максимально короткое расстояние». Наблюдение точное и важное, равно как и утверждение о способности артиста пригасить в глазах миллионов ореол недосягаемости, неизбежно возникающий вокруг героя исключительного, в обстоятельствах необычайных. Попробуем без иронии взглянуть на портрет молодых героев артиста, воспроизведенный выше. Ведь не надо забывать: тот портрет, отмеченный чистотой помыслов и благо-

родством, не остался достоянием одних лишь бездумных поклонниц. Недавно, встретив Вячеслава Васильевича в грустный день прощания с Борисом Андреевым, я с искренним, из детства донесшимся восхищением вспомнил их рядом в фильме «Максимка» (1952). Честное слово, и тогда не казался Тихонов только красивым юношей. Была в нем магия надежности, магия реального человеческого идеала. Помню его и в отнюдь не «сладенькой» роли студента Данченко («Об этом забывать нельзя» Л. Лукова, 1955). Представляя человека, запутавшегося в сетях западноукраинских националистов, Тихонов сумел выразить ощущение настоящей беды, неподдельной драмы. Иное дело, что в драматургии фильма даже конфликты и трагические коллизии, из жизни почерпнутые (прообразом главного героя был Ярослав Галан), легко и просто соскальзывали к финалу, благополучному во всех отношениях.

Вспоминая сегодня наиболее интересные из ранних ролей Вячеслава Васильевича, я почему-то уверен, что он мог сыграть инженера Чешкова в «Человеке со стороны». Ему природой дана обаятельная цельность натуры, достоверная истовость и убежденность, темперамент интеллекта. Но в пору молодости поколения Тихонова герой, подобный Чешкову, еще не был призван временем. Зато подоспел Матвей Морозов... Время, как видно, может открывать разными гранями феномен безусловного успеха произведения и героя. В конце 50-х годов «второе рождение» Тихонова воспринималось с острой радостью как свидетельство ломки стереотипа личности «исключительно героического плана». Однако то была лишь одна, причем преходящая, временная задача, решаемая нашим кинематографом. Была же и цель перспективная, в процессе самой ломки проясняемая. Экран осваивал историческую новизну момента, пережитого в 50-е годы страной и ее народом. Экран схватывал новые масштабы рядового, повседневного. Об этом говорил и писал тогда А. П. Довженко, призывая своих сотоварищей по творчеству так рассказывать о современности, чтобы современник, «обладая зачастую всего лишь плохой хатенкой и одежонкой, непрезентабельной утварью», увидел то огромное, что он внес в историю человечества.

Когда появились на нашем экране герои сродни Морозову, оказалось, что «плохая хатенка», «непрезентабельная утварь» и прочее в этом роде не есть сами по себе совершенное выражение правды, а лишь атрибуты жизни, которые настоящий человек переделывает, стремясь в будущее и, главное, к этому будущему готовя себя сегодня. Все, разумеется, происходит не так скоро и не так просто. Но дорога неукротимость стремления. Что и доказал В. Тихонов, что и предвидел С. Ростоцкий, приглашая его в «деревенский» фильм.

В земном, непутевом Матвее Морозове, очевидно, была и недосягаемость идеального. Недосягаемое сию минуту, но постоянно важное и нужное всем и приближалось артистом на максимально короткое расстояние к зрителю в облике смятенного и озорного, дерзкого и сердечного парня из деревни Пеньково. Тихонов словно бы обнажал нерв необычайного, идеального во плоти повседневного, узнаваемого.

Мне остается лишь согласиться с определением, предложенным критиком Н. А. Коварским более двадцати лет назад: «Тема морального и душевного роста человека, тема мятущейся, ищущей, гневной души, души, отвергающей покой, привычность, будничное однообразие, мещанское прозябание, — тема человека-борца».

●

Всегда ли доводилось Вячеславу Тихонову быть на высоте своей темы? Был ли на всех этапах биографии его успех прямо пропорционален полноте реализации чувствований, размышлений, стремлений? Конечно — нет. Артист ведь в кинематографе работает, служит, если хотите. А коль так, на роду ему написано знать и нерадостные убытки постоянной «занятости в репертуаре».

Рискуя нарушить сложившуюся у нас традицию монографического очерка, я не стану утверждать, что каждый шаг Вячеслава Васильевича на экране — событие, его же самого достойное. Тем более, комплиментарный набор в объемистом критическом «досье» Ти-

«Дело было в Пенькове». Матвей — В. Тихонов

хонова и без моего слова полон и весом. Полезнее вновь прислушаться к голосам тех, кто в начале 60-х годов, вопреки общему благожелательному тону прессы, озаботился опасностью размена таланта и темы Тихонова в потоке добротных, выигрышных, но лишенных горизонта ролей. Сегодня трудно выразить однозначно отношение к подобным предостережениям. С одной стороны, они не беспочвенны. Потускнела, призабылась с годами, например, некогда яркая, шумно принятая картина «Чрезвычайное происшествие». Время тронуло и другие роли, доставшиеся артисту «после Матвея»: мичман Панин, офицер-монархист Нащокин. С другой стороны, нельзя не понять целесообразности появления именно таких ролей в послужном списке Тихонова. Вспомним хотя бы Нащокина в «Двух жизнях» А. Каплера и Л. Лукова. Картина эта сама по себе не обладала, разумеется, той силой, что производит резкий поворот в общественном понимании сложных явлений истории и современности. Но она безусловно приблизила массовое сознание к порогу этого понимания. Ведь в те годы в наш духовный обиход лишь начали возвращаться произведения М. Булгакова и И. Бабеля, только стали появляться повествования документально-мемуарного плана, расширившие и усложнившие представления и знания о грандиозных сдвигах, вызванных революцией на шестой части планеты. Вот тогда-то и появился Нащокин, любящий родину слепо, но до боли. Сам по себе факт примечательный, который не спишешь, ссылаясь

на художественные несовершенства фильма или роли. Приходилось в этой связи слышать и другое: слов, мол, нет — Тихонов мастер «популярного репертуара», но ведь не было у него до поры своих «9 дней одного года» или «Мне 20 лет», «Отца солдата»... Что же спорить с очевидным — не было. Было свое, тоже важное и нужное нашему кинематографу. Но тут хочу напомнить, за что хвалили, примечали его тогда критики. Так, в «Мичмане Панине» все единодушно восхищались пантомимой, изображающей в стиле немого кино «р-роковое» падение героя, в «Чрезвычайном происшествии» — обаятельно лукавое лицедейство отважного моряка, выручающего своих товарищей из чанкайшистского застенка. Одним словом, боясь возвращения Тихонова к «голубым», «исключительно героическим» ролям, мы поощряли его главным образом к острой характерности, к прихотливости рисунка судеб персонажей, ждали от него по-прежнему «морозовской» раскованности, легкости, озорного изящества в обращении с материалом жизни.

А в Тихонове между тем вызревало совсем новое, еще не осознанное до конца им самим, еще не отмеченное окружающими. Пересмотрите сейчас многие прежние работы артиста и обратите внимание на то, с какой естественной убедительностью его герои держатся и

«Оптимистическая трагедия». Алексей — В. Тихонов

говорят, размышляют вслух, когда речь заходит о важном, о пафосном: о любви, о верности долгу, о преданности Родине. Если б термин «резонер» не был в наше время бесповоротно обращен в бранное определение, я решился бы сказать об отличных и впечатляющих данных героя-резонера, обнаружившихся в артистической натуре Тихонова. Впрочем, не в терминах дело. Любой из них кажется неточен, когда хочется передать диалектику дарования художника.

Не к прошлому возвращался Вячеслав Тихонов, превосходно выполняя задания драматургов и режиссеров в «благополучных» фильмах и ролях. Интуицией, эмоциями, рассудком пробивался он к своему пониманию цельности, возвышенности героического. Его искания не были, что теперь ясно, самоценными в русле одной творческой биографии. Загадка цельного, высокого героизма к середине шестидесятых явилась насущной для всего советского кинематографа. Хватило бы пальцев одной руки, чтобы пересчитать фильмы, приблизившие нас тогда к ее постижению. В 1962 году А. Баталов сыграл Гусева в «9 днях одного года»... В 1964 году М. Ульянов — Егора Трубникова в «Председателе»... Вячеслав Тихонов сыграл матроса Алексея в «Оптимистической трагедии» С. Самсонова по пьесе В. Вишневского, впервые поставленной на сцене ровно за тридцать лет до появления фильма. Последнее я подчеркнул не с тем, чтобы отделить тихоновского Алексея от ряда (пусть скупого) экранных героев-современников, взбудораживших внимание зрителей и кинематографистов. Напротив, для меня принципиально важен широкий успех киноверсии «Оптимистической трагедии» как свидетельство своеобразной духовной жажды аудитории тех лет. Фильм не давал прямых ответов на актуальные вопросы времени с той же внятностью и точностью, что «9 дней одного года» или «Председатель». Однако в самой атмосфере эпического и трагического повествования о первых днях сотворения нового мира ощущался гул вопросов, оставшихся важными надолго, ощущался накал спора о сути революции, о смысле взвихренной ею жизни. Личная тема Тихонова, тема ищущей, гневной души если и не стала главной, всеохватывающей в монументальном фильме С. Самсонова, то пробилась в центр его, сместив привычно пролегающие драматургические линии и связи. Его Алексей стал одним из полюсов в трагедии. Другим оказался Сиплый В. Санаева. Дело тут не в уровне актерского исполнения. Да, образ комиссара не удался М. Володиной (впрочем, констатацию абсолютной удачи в этой роли хранит разве что легенда об Алисе Коонен). Но Вожак был сыгран Б. Андреевым убедительно, мощно. А все-таки на первый план выдвинулись Алексей и Сиплый. Очевидно, так распорядилось время, ибо этим двум персонажам предоставлена драматургом наибольшая свобода перемещений в пространстве трагедии. Комиссар и Вожак словно два магнита, прочно укрепившиеся на своих, навсегда определенных позициях. Алексей же и Сиплый, каждый на свой лад, олицетворяют выбор, предоставленный человеку эпохой. Выстраивая далее такой логический ряд, нужно бы сказать, что выбор героя Тихонова безусловно оптимистичен в исторической перспективе. Но в фильме оптимизм образа Алексея свободен от академической, музейной предопределенности.

Артист с редкостной пластической точностью, с покоряющей наполненностью сыграл человека счастливого и сильного способностью своей, своим порывом решать, размышлять, допытываться. Алексей не мечется между Комиссаром и Вожаком, он сам испытывает их. Он, повидавший полмира и, главное, овеянную ветром революции огромную, любимую страну, в чем-то сильнее, значительнее тех, кто ведет или пытается вести его за собой. Тихонову отлично удались монологи Алексея, исполненные опьяняющей свободой духа и жадности познания Правды революции.

В книге об артисте я прочел, что режиссер С. Самсонов предложил ему роль в «Оптимистической трагедии», вспомнив «Дело было в Пенькове» и «Чрезвычайное происшествие», полагаясь, стало быть, на творческую репутацию, сложившуюся на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов. Свидетельство это кажется мне

знаменательным в контексте судьбы Вячеслава Тихонова. «Оптимистическая трагедия» действительно подытожила несколько этапов его жизни в искусстве, вывела в определенный момент на самый крутой виток растворенную в его душевном мире тему. В тридцать пять лет завершалась молодость артиста. Перед ним простиралось обширное поле жатвы плодов, взращенных на почве достигнутого, или дорога в неведомое. Для того, чтобы ступить на эту дорогу, нужна была роль принципиально нового измерения. И такая роль пришла.

Точнее, обрушилась на Тихонова. «Я словно тяжеленную плиту на себе тащил», — и сейчас повторяет он, когда речь заходит о работе, ставшей его судьбой.

●

«Еще не кончились съемки в «Оптимистической трагедии», как начались пробы на роль князя Андрея в фильме «Война и мир». Работаю в две смены. На пробе показывал сцены с Пьером и Наташей. Работалось легко, чувствовал поддержку всей группы и добрый глаз. Это помогало. Иначе не справился бы с материалом такой колоссальной трудности...

Сейчас шьют костюмы, приходится заниматься верховой ездой и главное — очень много читать...» Так, подчеркнуто спокойно излагал в письме к близким Вячеслав Тихонов один из самых драматических и ответственных моментов своей жизни.

Хочу сразу заявить, что считаю «Войну и мир» С. Бондарчука, при всей очевидности дискуссионных свойств этого фильма, произведением принципиально важным, новаторским в процессе развития современного нашего кино. Произведением, эстетическое своеобразие которого стало одновременно и результатом, и в известной степени стимулом философских исканий экрана, попыток выразить на языке кино новые, современные пропорции мира текущей у нас на глазах истории и мира человека, творца истории.

Нужно ли объяснять еще раз, какого масштаба творческое дело принял на себя режиссер, решившись обратиться к Л. Толстому. Впрочем, роман «Война и мир», в силу как раз его космической емкости, легко поддается «дайджестированию» при чтении (удобно выбирать увлекательные с той или иной точки зрения главы), при экранизации (еще в пору младенчества кино появились первые ленты по Толстому). Скажу даже так: осторожность, робость в обращении с романом всегда найдут оправдание, сочувствие — ведь нельзя же, например, вычерпать море. Может быть, кстати, и поэтому благосклонно было принято добросовестное, уважительное и даровитое изложение «Войны и мира» американцем Кингом Видором. Там все было просто: кинематограф словно бы заранее признавал свою вторичность по отношению к великой литературе и за то просил снисхождения. Коллектив, ведомый С. Бондарчуком, на подобное не рассчитывал. Режиссер вспоминал годы спустя после завершения киноэпопеи: «Мы отдавали себе отчет в том, что одно из откровений толстовского гения выражается в его умении изображать, сопрягая разные сцены — военные, народные, семейные... — как историко-психологический разрез общей жизни. Ведь герой у Толстого не ограничен только своим характером, он — больше, чем характер. В нем проявляются, через него познаются законы и формы общей народной жизни. Как передать все это: ведь предметом изображения здесь являются не отдельные предметы и люди, а о б щ е е ч у в с т в о ж и з н и!»

Вот одного из наиболее важных для Толстого и любимых читателями многих поколений героя, который действительно не «ограничен своим характером», и предстояло сыграть Вячеславу Тихонову...

Производство фильма есть производство. Кулисы кинематографа лабиринту подобны и в буквальном, и в фигуральном смысле. Тихонов знал, что он не первый кандидат на роль Андрея Болконского, об этом знали многие: фотопробы предшественников даже появлялись в прессе. Он чувствовал удушье цейтнота, нельзя же было просто сменить тельняшку революционного матроса на гвардейский мундир начала XIX века. Конечно, поддерживало сочувствие группы, вдохновлял добрый глаз режиссера. «Я актер режиссерский, — объяс-

«Война и мир».
Андрей Болконский — В. Тихонов,
Наташа Ростова — Л. Савельева

нял мне недавно Тихонов. — Мне обязательно нужен на съемке или репетиции понимающий взгляд со стороны. Это все равно, что театральный зал, наполненный зрителями. И контролирует, и поддерживает в настроении, и не дает расслабиться».

С. Бондарчук вводил его в образ князя Андрея со всей возможной неспешностью и деликатностью. Примерялись костюмы, шли уроки верховой езды и танцев. Придумывалось, как спрятать тихоновские «руки-лопаты», как отработать походку и жест князя Андрея. Потом начались съемки, съемки проходных эпизодов, дальних планов. Вроде бы все протекало нормально, по канонам студийной лихорадки, сопутствующей запуску такого фильма. И все же не отпускало ощущение: «Будто плиту на себе несу...»

«Я понимал, — объясняет сегодня свое настроение Вячеслав Васильевич, — что вхожу в работу, которая одна на всю жизнь выпадает. Притом не только на мою собственную жизнь. Ведь трудно было даже и представить еще один подступ к «Войне и миру» в ближайшие десятилетия. Значит, все, что мне удастся или не удастся, останется надолго и судимо будет очень долго».

Исполнение Вячеславом Тихоновым роли князя Андрея сразу же с появлением первых фильмов эпопеи вызвало встречные, равносильные потоки мнений. Но вот что примечательно: и одобряли и судили его с какой-то странной робостью, замечая находки, сожалея о несовпадениях с романом. Принимали часто как героя мини-драмы о любви Болконского к Наташе Ростовой.

Однако, повторю еще раз, и киноэпопея «Война и мир», и образ каждого из десятков ее героев подвластны суду критики по особому счету, принципиально новому для нашего экрана в 60-е годы. Тихонов, мне кажется, в Болконском поднялся намного выше привычного и для себя самого, и для окружающих. Пусть не сразу это было принято и понято.

Так, его упрекали за излишнее внимание к тому, что неприятно в облике князя Андрея. Точнее, кажется неприятным. А мне как раз это решение роли представляется и свидетельством глубины понимания Тихоновым «общего чувства жизни» у Толстого, которым так дорожил, работая над фильмом, С. Бондарчук. Андрей уходит из фильма нераскаянным, не отрешась от своих порывов, мечтаний, не избыв до конца сознания какого-то большого и важного своего предназначения, оставаясь в глазах света холодным, замкнутым и колючим. Такой герой достоин идеи, ставшей цементом киноэпопеи, толстовской идеи о потоке, захватившем судьбы людей. Ведь не случайно, создавая «Войну и мир», Толстой отказался от композиции развязок, счастливых или несчастливых. Виктор Шкловский заметил в монографии о писателе: «Ни смерть, ни свадьба не кажутся ему развязкой. Он ищет исторической развязки событий, поэтому историческая часть и есть событийная».

На первый взгляд, сказанное имеет лишь косвенное отношение к реалиям актерского творчества. Не вмещается в пределы возможностей исполнителя одной, пусть и важной роли в таком фильме, как «Война и мир». Однако интеллектуальный и чувственный пафос образа Болконского, Тихоновым угаданный, отозвался в общем философском и эмоциональном тоне киноэпопеи, способствуя материализации мысли о том, что дарованная человеку жажда добра и гармонии, жажда познания неохватности жизни не исчерпывается только поступками и сиюминутными решениями. «Для того, — пишет Л. Н. Толстой в эпилоге своего романа,— чтобы понимать, наблюдать, умозаключать, человек должен прежде всего сознавать себя живущим. Живущим человек знает себя не иначе как хотящим, то есть сознает свою волю».

Сознание себя живущим преломляется в натуре князя Андрея — Вячеслава Тихонова со сложностью и противоречивостью, ранее неведомыми героям артиста. Сам он вспоминает, как мучился, искал момент, когда неприятный князь Андрей открывается героем, кумиром (определение Тихонова) для постигших его натуру. И тут, проверяя свои впечатления о фильме, я вспомнил сцену, в которой желчность, резкость тихоновского князя Андрея оказывается высоким чувством. Она не входит прямо в «сюжет» о князе Андрее и часто ускользает от тех, кто более внимателен при чтении романа к эпизодам «мира», а не «войны».

1805 год, австрийская крепость Браунау, штаб-квартира командующего союзной русско-австрийской армией Кутузова. Отсюда вместе с другими офицерами штаба Андрей Болконский следит за развитием кампании против Наполеона. Сюда приходят известия о разгроме австрийцев, о движении неприятеля навстречу русским войскам. При объяснимой компактности киноверсии сцены в штабе Тихонову хорошо удается передать состояние Болконского: волнение, раздражение при мысли, что грядет момент и его личного противостояния гению Бонапарта. Князь Андрей еще остро мечтает о своем Тулоне. Потому и взрывается он необъяснимой для посторонних злобностью, наблюдая шутки молодых штабистов по поводу неудач австрийцев. «...Извольте молчать!» — кричит Болконский — Тихонов, повергая офицеров в недоумение. «Ну, что ты, братец», — успокаивает его приятель. «Как что?.. Да ты пойми, что мы — или офицеры, которые служим своему царю и отечеству и радуемся общему успеху и печалимся об общей неудаче, или мы лакеи, которым дела нет до господского дела».

Таков один из главных, талантливо исполненных артистом штрихов роли, да, пожалуй, и фильма. Штрих, который протянулся далее через новые работы, став едва ли не основной линией творчества Вячеслава Тихонова. Не случайно он говорит ныне, как часто возвращался к образу князя Андрея в более поздних ролях, составивших, несомненно, новый период его жизни, утвердивший в сознании зрителя артистический и гражданский облик Вячеслава Тихонова семидесятых годов...

●

Когда начался этот период? Насколько глубока и длительна была неудовлетворенность, ему предшествующая? Теперь такие вопросы

«Семейное счастье». Анна Семеновна — А. Фрейндлих, Капитонов — В. Тихонов

кажутся академическими. Но на исходе шестидесятых можно представить меру беспокойства, подступившего к артисту. Познать купель Толстого и вернуться на круги своя он не мог, ибо понял, а главное, познал нечто принципиально важное для себя самого. Идти далее... но куда? «Я даже думал тогда, — рассказывает Вячеслав Васильевич, — может быть, в театр вернуться...» Неслучайное желание, вызванное из подсознания надеждой на то, что уж сцена скорее, нежели экран, предложит материал, конгениальный только что пережитому. А может быть, тут просквозила неуверенность, рожденная обостренной требовательностью к себе после «Войны и мира», и театр привлек возможностями школы, где можно проверить и укрепить обретенное.

Так или иначе, но Станислав Ростоцкий вовремя предложил артисту познакомиться с ролью учителя Мельникова в сценарии Георгия Полонского «Доживем до понедельника». Когда Вячеслав Васильевич вспоминал эту работу, я, честно говоря, не понял, что же побудило его поначалу отказаться от нее. Тихонов объяснился лаконично: «Чувствовал — не мое». Действительно, зная «распределение» амплуа в кинематографе тех лет, выбор С. Ростоцкого вновь нужно признать неожиданным. В видении драматурга Мельников обладал иной физической и душевной структурой, наделен был чертами героя, вызывавшего стойкий интерес кинематографистов в те годы. Сильный душевный потенциал этого героя прорастал как бы в среде, ему контрастной, через внешнюю тусклость и мелкость облика, через сплетение невыигрышных, непрестижных обстоятельств судьбы. Не настаиваю на прямых аналогиях, но такой Мельников при всей самостоятельности замысла Г. Полонского мог бы стать вариацией Трубача А. Володина и Р. Быкова из «Звонят, откройте дверь!». Что же означало тогда приглашение на роль учителя Вячеслава Тихонова, артиста, несущего ореол высокого, романтического, наделенного природной способностью покорять, восхищать..? Теперь-то ясно, что нравственный расчет режиссера не сбалансированию внутреннего мира героя был

подчинен, а вел к решению, при котором цельность и сила облика Мельникова повышали накал конфликта всей вещи. «Мне лично никогда не хотелось — сказанное С. Ростоцким и к фильму «Доживем до понедельника» относится, — чтобы зритель уходил с моих фильмов благостно успокоенным или бессмысленно разочарованным. Я всегда старался тронуть его разум и душу печалью, болью, гневом. Но при этом всегда хотел, чтобы и печаль, и боль, и гнев рождали энергию действия, энергию борьбы»...

Знакомство с Мельниковым — Тихоновым такую энергию возбуждало, ибо особое смущение и сочувствие зрителей вызывали неподдельные метания и мучения крупного, красивого человека. Тихонов, если хотите, вносил одним своим присутствием масштаб драмы в будничную коллизию школьного конфликта. Когда он наталкивался на недоверие, непонимание, это было странно. Когда его вдохновенный порыв прославления дара понимать чужое страдание как свое тонул в скепсисе учеников, это было страшно. И при этом он не казался жалким, сочувствия просящим. Он сам жалел, сам сочувствовал. Сознавая себя живущим, Мельников жгуче чувствует несовпадение жизни окружающей с идеалом, по которому эта жизнь должна быть устроена.

По-новому заявляет артист верность теме, с которой открылась его дорога в творчестве. Только если в Матвее Морозове оптимизм жизнеощущения выплескивался спонтанно в изъявлениях натуры, опьяненной добрым могуществом своей воли, то в Мельникове убеждает оптимизм сложного, мучительного в своем течении анализа жизни. То свойство души героя, которое проступало в неизменно приспущенных уголках губ Андрея Болконского, у Мельникова обнаруживается в виноватой и горькой улыбке. Улыбке человека, сознающего благотворность дорогого ему идеала и винящего себя за неумение, за неспособность передать свет этого идеала другим. Часто с такой вот улыбкой смотрит Мельников на людей, которые обращаются к нему за помощью и сочувствием, а еще чаще на тех, кто пытается научить его самого благостному и спокойному созерцанию жизни.

Мельников много и в разных ситуациях говорит о высоком, прекрасном. Говорит всегда убежденно, волнуясь, но всякий раз по-разному. То вразумляя иронией, как в превосходных «дуэтах» с учительницей литературы Светланой Михайловной — Н. Меньшиковой. То обжигая жаром, как в споре с школьниками об ошибках лейтенанта Шмидта. То... глупея от любви к бывшей своей ученице. Дорого и удивительно то, что артист никогда не прячется при этом за приспособления бытоописания, характерности. Даже когда материал роли подобное предполагает и предлагает.

Жаль, но вряд ли многим памятна роль Вячеслава Тихонова в маленьком фильме, появившемся почти в параллель с «Доживем до понедельника». Я имею в виду чеховскую новеллу «От нечего делать» — дебют Сергея Соловьева, — вышедшую в прокат частью не вполне удавшегося альманаха «Семейное счастье». Герой Тихонова, нотариус Капитонов, ленивый, боящийся изжоги обыватель, оказывается жертвой дачного романа своей супруги. То есть не жертвой, конечно: Капитонов понимает, что страсть «бальзаковской барыни» к юному студенту-репетитору — пустяк, «от нечего делать». Ему все это безразлично, но... «не следовало бы, матушка, мальчика смущать... Пощадить бы его следовало». Трудно схватить даже, когда совершает Тихонов переход от обаятельно-насмешливого рисунка образа к краскам негромкой, сердечной лирики. Он виртуозно работает вместе с Алисой Фрейндлих и Николаем Бурляевым. Он брюзглив и легок, циничен и серьезен. И все с точнейшим ощущением стиля и тона миниатюры Чехова, интерпретированной молодым режиссером. Как хорош финал новеллы. Распахнут докучливый быт. В кадре осень, красивая и строгая. И два человека: Капитонов и студент. Мы не слышим, о чем они говорят. Даже и не говорят, а танцуют некий нелепый, радостный танец: ведь хорошо, что все объяснилось, что не надо притворяться, от скуки верить пустым словам, от скуки произносить их... Так необычно откликается тема

«Доживем до понедельника». Илья Мельников — В. Тихонов

артиста в пространстве непритязательного «дачного романа».

В «Доживем до понедельника» облик героя Тихонова строг и мягок. Однако нет при созерцании его ощущения монотонности. Приглядевшись внимательно, понимаешь, сколь тщательно готов артист к каждому своему появлению в кадре. Работу нашего восприятия стимулируют мелочи, сами по себе неприметные, но вкупе и наполняющие образ жизнью.

В рассказе о прошлом, помнивая добрым словом многих режиссеров, с коими доводилось ему работать, Вячеслав Васильевич вспомнил съемку в «Двух жизнях» у Л. Лукова: «Мой Нащокин присягает на верность монархии и целует икону. Я все вроде бы продумал перед съемкой, представил со стороны человека, который переживает святую для себя минуту. Но вдруг Луков отзывает меня и, увлекаясь, объясняет: когда, мол, подойдешь к иконе, встань на цыпочки, потянись к ней. Я попробовал, и в этих «цыпочках», оказывается, стало видимым все, что я себе нафантазировал, представил... Вот на таких уроках, которые еще во ВГИКе О. Н. Пыжова и Б. В. Бибиков начали, я и обучился готовиться к съемке, искать средства и пути «чутошного» обострения каждого эпизода, а в результате — и роли в общем».

Вот этот вкус к остроте, неординарности зримого портрета образа и позволяет, на мой взгляд, Вячеславу Тихонову уверенно чувствовать себя в «кинорепертуаре». Так, убедитель-

но неординарен его Крымов в лирико-приключенческой ленте Ю. Егорова «Человек с другой стороны». Так, во многом неожидан отец Павлин в экранизации горьковского «Егора Булычева», снятой С. Соловьевым. Когда-то, еще на восходе успеха Вячеслава Тихонова, один из моих коллег справедливо заметил, что этот артист в любом фильме способен доказать, как много ему дано и сколь многое он может. Но именно поэтому и важна в его биографии каждая Роль с большой буквы. Такая Роль пришла в начале 70-х годов к Вячеславу Тихонову негаданно. Негаданно потому, что возникла она в сфере жанра, о демократизме которого принято говорить подчас снисходительно.

●

Что играет Вячеслав Тихонов в «Семнадцати мгновениях весны»? Праздный, казалось бы, вопрос. Исчерпывающий в своей простоте и ясности ответ рождается у каждого, кто видел двенадцатичастевый сериал Татьяны Лиозновой по роману Юлиана Семенова.

«Давайте еще раз благодарно вспомним, как с первого взгляда притянуло нас знакомое и неуловимо новое (в кино мы не видели его таким) волевое, сосредоточенно напряженное лицо человека с умными глазами — в тонкой сетке грустных морщин, как готовы были подолгу смотреть в эти глаза, без всяких слов понимая их язык, и следовать за этим человеком повсюду, где требовалось ему быть по законам трудной и мужественной его профессии, как восхищали нас его смелость, находчивость, твердость, глубокая человечность — самое сильное «тайное оружие», с которым шел в свой вечный бой советский разведчик: Максим Исаев...» По-моему, критик Н. Савицкий точно и емко выразил мнение десятков миллионов людей, смотревших (теперь уже неоднократно) прославленный телефильм. И все же я вновь возвращаюсь к заданному вопросу. Через девять лет после премьеры «Семнадцати мгновений весны» он не кажется мне излишним. Тем более что именно с этой работой связано присвоение артисту высокого звания Героя Социалистического Труда.

За последнее время кино и телевидение буквально затопили нас информацией к размышлению о подвигах героев невидимого фронта, много раз глядели на нас с больших и малых экранов умные глаза смелых и твердых людей, обстоятельно знакомили нас с законами мужественной и трудной профессии разведчика. И все же, и все же... Сказанное об Исаеве — Тихонове временем не затуманено и не отвергнуто. Он, герой «Семнадцати мгновений», остается и по сей день единственным в своем роде. Эталоном победы жанра и... победы над жанром. Вернее, над дурно понятыми канонами жанра Не случайно, если после премьеры «Семнадцати мгновений» иные зрители, вроде бы извиняясь, признавали, как увлек их приключенческий сериал, то с годами популярность фильма стала атрибутом общественной духовности. Интересно, например, как вспоминали «Семнадцать мгновений весны» участники недавней дискуссии о народности и массовости культуры на страницах «Литературной газеты». Так что, можно полагать, общий разговор критики о картине Т. Лиозновой и Ю. Семенова выйдет еще на новый виток анализа и осмысления.

Я же сейчас хочу указать лишь на один из резервуаров успеха — свойство фильма, в драматургии заложенное, реализованное режиссером и артистом — исполнителем главной роли. Свойство это — неожиданные талантливые паузы в сюжете, паузы, создающие ритм ленты, паузы, являющие собой зоны особого притяжения зрительского внимания, драгоценные мгновения роли Исаева — Штирлица.

Вячеслав Васильевич рассказывал мне весьма деликатно о знакомстве своем с человеком, прожившим вариант жизни Исаева (состоялось знакомство задолго до создания фильма Т. Лиозновой). Многое, очевидно, услышал артист от бывалого собеседника. Поразила же его новелла о «моменте слабости» реального героя, тронула исповедь о тоске одиночества, о сознании невозможности многих маленьких и больших радостей в жизни. «И вот, — добавил от себя Тихонов, — когда я получил роль в «Мгновениях» стал искать и догадываться: а где же, когда же мой «бронированный»,

с глазами на затылке Штирлиц беззащитен...»

Когда Штирлиц—Исаев беззащитен? Всегда! Постоянно! В этом убеждают долгие взгляды кинокамеры, будто «отвлекающейся» от основного, напряженнейшего действия. В паузах приключенческого сюжета, введенных в ткань фильма режиссером, обретает свободу и краски тема, присущая артисту. Вячеслав Тихонов играет неодолимое жела́ние героя обустроить жизнь по нормам идеала, его постоянные душевные влечения к естественным проявлениям человечности. Вспомним, например, с каким брезгливым ужасом наблюдает и слушает Исаев провокатора, самозабвенно смакующего победу над очередной жертвой. Вспомним (эта сцена особо важна была для Тихонова), с какой бережностью берет он на руки ребенка Кэт, как, споткнувшись на полуслове, прерывает наставления своей радистке и с грустной завистью смотрит на нее, инстинктивно ласкающую малыша. Исаев — Тихонов беззащитен постоянно, ибо нет у него защиты от боли и сострадания, от омерзения и гнева. И от одиночества нет защиты, от понимания собственной обездоленности войной.

Все это не просто второй план натуры «бронированного» разведчика, твердо и решительно выполняющего свой долг. Лиознова и Тихонов добиваются не контраста «человеческого» и «профессионального» в Исаеве—Штирлице, не переходы от одного его состояния к другому указывают, а добиваются эффекта более значительного и впечатляющего. Смешивая на палитре фильма разные краски, они обнаруживают для нас богатство спектра героического, сложность живой структуры цель-

«Семнадцать мгновений весны». Связной — П. Буткевич, Штирлиц — Исаев — В. Тихонов

ной, исключительно героической личности. Вот почему в итоге — нравственная информация, сообщаемая зрителю, богаче даже, нежели изобретательно проработанная информация социально-историческая. В сфере нравственного наиболее сильно и обнаруживает себя чувство историзма, свойственное фильму.

Тут нельзя не коснуться еще одной грани «тайны» таланта Вячеслава Тихонова. Оглядываясь на путь, им пройденный, невольно отмечаешь, что ему реже, чем иным крупным нашим актерам, доставались роли, которые принято называть современными. И тем не менее герои его постоянно занимали заметное место в кругу ближайших «собеседников» зрителя. Может быть, оттого, что Тихонов обладает даром (перефразируем «Доживем до понедельника») чувствовать давнее, как нынешнее. Как ему это удается, сказать не берусь. Не полагаюсь даже на объяснение самого артиста: «Я человек сентиментальный. Чуть что — комок к горлу и слезы к глазам». Конечно, и это важно. Повышенная сердечная чуткость исполнителя на экране обязательно отзывается в зале, повышает температуру доверия и сопереживания. Но тут бы надо понять, что особенно трогает Вячеслава Тихонова и в жизни, и в искусстве, в чем ищет он, непроизвольно подчас, сочувствия аудитории, что притяжением сердца и разума извлекает из прошлого — давнего или недавнего.

В записках Юрия Олеши есть наблюдение: наибольшее сочувствие зрителей вызывает герой, который является к зрителям, чтоб сказать: «Не бойтесь!» Заметим, это «не бойтесь» в устах разных героев обретает и разное наполнение, разные интонации звучания: от утешения в малых бедах до страстного гордого ободрения в часы исторических испытаний.

Вот я и думаю, что популярность Исаева — Тихонова, например, напоена силой надежды миллионов ровесников и детей беспокойного нашего времени, надежды на победительную жизнестойкость подлинной человечности даже в условиях, казалось бы, все человеческое исключающих.

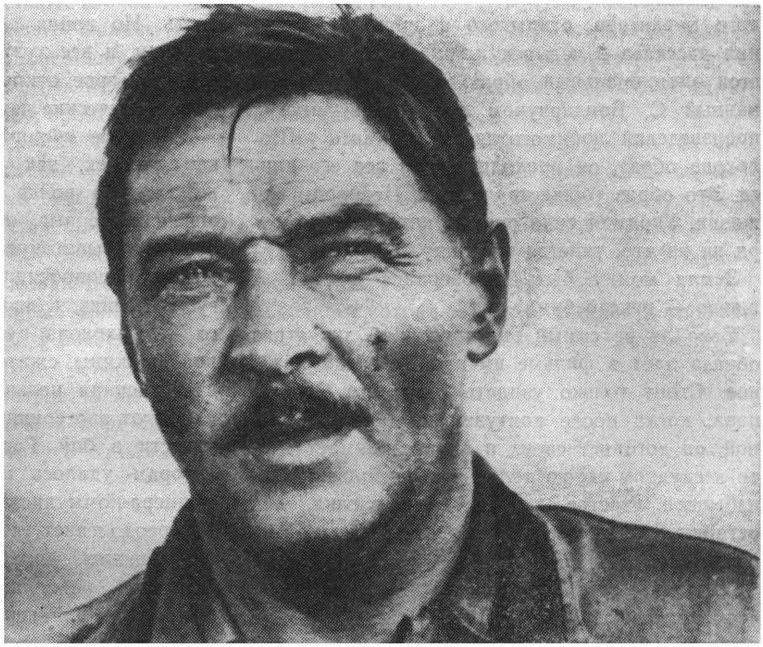
Не могу не вспомнить в такой связи сравнительно недавнее выступление Вячеслава Васильевича по телевидению с чтением книг воспоминаний Л. И. Брежнева. По-моему, он нашел в высшей степени верный, проникновенный тон, отказавшись от игровой интерпретации, не взяв на себя и роль рассказчика. Он остался читателем.

Перед миллионами зрителей он как бы переживал вслух строки героической биографии поколения. Ритмом чтения, взглядом, внезапно обращенным к слушателям, ненавязчиво выделяя то, что особенно заинтересовало и тронуло его самого. И несколько вечеров у телевизора оказались для нас явлением глубоко личностного порядка, еще одним открытием богатства человеческой и артистической натуры Вячеслава Тихонова.

Когда думаешь об удивительном умении артиста устанавливать связь времен, заполнять материалом своей души зазоры между прошлым и настоящим, отмечаешь его инстинктивно жаднос внимание к неостывшему материалу истории и как следствие этого чутье на роли. Я знаю, что Тихонов и в пору юности, и в пору славы категорически отвергал многие предложения режиссеров, отвергал, вопреки видимому смыслу и расчету, роли, за которые и не стыдно было взяться профессиональному киноактеру. А вот он не брался. Соглашаясь одновременно на то, что, на взгляд посторонний, грозило повторением пройденного или во всяком случае не могло весомо обогатить ни его самого, ни представления зрителя о нем.

Логика утилитарного профессионализма должна была бы насторожить Вячеслава Васильевича, когда С. Бондарчук предложил ему роль солдата Стрельцова в фильме «Они сражались за Родину» по М. Шолохову. Впрочем, и режиссер шел в этом случае наперекор обстоятельствам.

Критик Г. А. Капралов рассказывал, как однажды он возвращался вместе с Тихоновым в Москву из мест, где проходили съемки. Как нечто диковинное, что не каждый день увидишь, описывал он толпы, собиравшиеся на самых маленьких станциях даже ночью или ранним утром у вагона, в котором находился «Штирлиц». Тихонов же, с достойной сердеч-



«Они сражались за Родину». Стрельцов — В. Тихонов

ностью отвечавший на шумные приветствия, на исступленное внимание, был далеко от мира прославленного своего героя, на другом полюсе истории и творчества. Он жил судьбой неизвестного солдата Николая Стрельцова, одного из миллионов, одного из горстки бойцов полка, обескровленного в летних боях 1942 года. Он в объеме далеко не центральной, не престижной роли готовился к новой встрече со зрителями, рассчитывая вместе с режиссером на иное, нежели в «Семнадцати мгновениях», качество их внимания и доверия. Объясняя принцип создания актерского ансамбля в шолоховском фильме, С. Бондарчук не раз говорил: «Актеров, занятых в нашей картине, я определяю как артистов народного склада — по своим вкусам, истокам, биографиям».

Оценив стойкость этих свойств в человеческой и артистической натуре Вячеслава Тихонова, режиссер словно бы вновь вернул его к дням молодости, дням сомнений и решимости перед началом съемок фильма «Дело было в Пенькове». Тут, однако, вспоминается опять признание зрелого Тихонова: «Матвея я бы так же сегодня сыграть не смог. Я теперь в возрасте «горя от ума». Опыт духа и сознания артиста подсказывал черты облика героя из народа, солдата 1942 года. Тихонов наделил его и рефлексией рассудка, и, я бы сказал, изысканной интеллигентностью. Его Стрельцов, человек тонкого духовного склада, тяжело переживает поражение и отступление, гнетут его и личные, «мирные» беды. Мир Стрельцова — одна из ипостасей народного восприятия войны, одно из воплощений духа армии. Его правда-беда столь же полновесна и убедительна, сколь и правда-ярость бронебойщика Лопахина (В. Шукшин), и правда-доброта шахтера Звегинцева (С. Бондарчук).

В фильме «Они сражались за Родину» нет главного героя в традиционном толковании этого понятия. Но нет и эпизодических персонажей, ибо каждому, кто хоть краткое время появляется на экране, отдана великая мера

авторского интереса и сочувствия. Зерном каждого характера, открытого в эпическом течении рассказа о четырех днях полка, оказывается эмоциональный образ, особо прочувствованный С. Бондарчуком при чтении многих произведений любимого писателя: «Есть у Шолохова образ, он проходит через все его книги. Это образ торжества жизни. Необоримости жизни. Упрямая сила ростка, который, несмотря ни на что, тянется к солнцу.

Земля может быть исковеркана войной. А жизнь — неистребима».

Едва ли не самый впечатляющий лик этого образа дает в фильме именно Вячеслав Тихонов. Стоит только увидеть глаза его Стрельцова, когда после контузии, оглохший, больной, он догоняет своих и вновь занимает место в скудном строю полка. Какое большое, неизбывное счастье излучает его взгляд, как оттаивает, светлеет он в дорогой атмосфере солдатского братства.

Одухотворивший личность Стрельцова образ необоримости жизни не просто созвучен теме артиста, но во многих зрелых его работах развивает и обогащает ее новыми важными гражданскими мотивами. Вот как обобщает впечатление от встречи с героями М. Шолохова и С. Бондарчука критик В. Дмитриев: «Перед нами солдат, который знает наверняка: никто не свершит за него того, что надо в этих обстоятельствах свершить. Никто не спасет народ — народ должен сам это сделать».

Для Вячеслава Тихонова такое мироощущение — родственное толстовскому «сознавать себя живым» — многомерно и объемно. В этом залог его принципиальной удачи в фильме, таившем опасность самоповтора после «Семнадцати мгновений весны». Но артист принял предложенную режиссером И. Гостевым роль майора Млынского в картине «Фронт без флангов» по роману С. Цвигуна. И открыл в ней такие запасы личностного своеобразия, что это дало возможность продолжить повествование об отряде Млынского, идущем по вражеским тылам от трудного 1941 к победному 1945 году.

«Млынский, — размышляет Тихонов, — по моим понятиям, вовсе не исключительная личность. Но война обнажила все лучшие, как, впрочем, и все худшие качества в человеке. И в моем герое открылись какие-то очень дорогие человеческие черты...»

В фильме «Фронт без флангов» Млынский как человек, как воспачальник словно поднимался на волне народного гнева, зародившейся в первые, особенно тяжелые месяцы войны и выплеснувшейся в активном, организованном сопротивлении советских людей врагу. В облике, в поступках и словах Млынского — Тихонова чувствуется упругость стальной пружины, сжатой до предела, угадывается нравственная цельность, способность избавить людей от растерянности и уныния, сплотить их, повести в бой. Герой вызывает доверие, ибо авторам удалось передать правду характера офицера-коммуниста, показать, как и в себе он преодолевает усталость и боль.

В финале фильма «Фронт без флангов» Млынский ведет свой отряд в новый поход. Высокой мерой серьезности и мудрости отмечены его слова прощания с павшими товарищами, слова напутствия тем, кто пойдет завтра в бой, слова клятвы народу, взявшему на себя великую беду: «Мы клянемся, что пройдем сквозь огонь и стужу, сквозь смерть и муки и уничтожим фашистского зверя в его собственном логове. Мы вернемся с Победой!» Слушаешь Млынского, и опять поражает эта удивительная способность Вячеслава Тихонова обращать публицистику в лирику, выражать общее, как сокровенное.

В мою задачу не входит анализ недавно завершенной трилогии (после «Фронта без флангов», как известно, последовали фильмы «Фронт за линией фронта» и «Фронт в тылу врага»). Скажу только, что композиция этой трехчастной приключенческой эпопеи разветвлена и громоздка. Во втором и третьем фильмах заметно ограничено даже само присутствие Млынского на экране. Тем более важно, что до конца трилогии в калейдоскопе событий и лиц не ослабевает к нему внимание. Герой Тихонова остается в глазах зрителей олицетворением нравственной силы, проявлявшейся в деяниях необыкновенных и на

поле открытого боя и в поединках тайной войны за линией фронта. На благо фильму поступил режиссер И. Гостев, доверившись вкусу артиста к паузе в стремительном развертывании сюжета. В фильме «Фронт в тылу врага» есть эпизод в этом смысле чрезвычайно сильный... Бойцы Млынского овладели объектом: школой подготовки пилотов-смертников для ракет ФАУ. Дымятся комнаты старого замка. Командир обходит закоулки недавнего боя. В одном из уцелевших помещений замечает он вдруг странные мишени, на которые нацелены тупые морды ракет. Мишени-макеты: Москва, Ленинград, Свердловск. Млынский застывает, рассматривая выточенные с жестокой аккуратностью купола Кремля, иглу Адмиралтейства, корпуса Уралмаша. Долго молчит.

«Я так и настраивался перед этой сценой, — объяснял мне Вячеслав Васильевич, — Млынский идет по замку, как проходил по многим объектам, выполняя разные задания. И вдруг увидел такое...

В этот миг он понимает предметно, за что воюет, с кем дерется. Он победитель сейчас, но ему страшно и больно видеть эту угрозу всему, что есть у него дорогого. Угрозу в нарядно-деловитом обличье. Вот он стоит, думает, смотрит».

Хорошо смотрит. Во взгляде работа горькой и гневной мысли. Во взгляде — душа человека-борца.

«Белый Бим Черное ухо». Иван Иванович — В. Тихонов

«Фронт в тылу врага». Млынский — В. Тихонов (в центре)

Коль мы вернулись вновь к давнему и не опровергнутому временем определению личной темы артиста Вячеслава Васильевича Тихонова, то настал час сказать о еще одной его в минувшее десятилетие работе. О фильме, за создание которого Тихонов вместе с другом своим, Станиславом Ростоцким, был удостоен Ленинской премии и необычайно сильной сердечной благодарности миллионов зрителей.

Мне уже доводилось писать о фильме «Белый Бим Черное ухо». Позволю себе повторить некоторые строки давней рецензии. Оправдание мне — неуходящие ясность и свежесть ощущения, рожденного причастностью к трагедии и счастью этого героя Вячеслава Тихонова — хозяина Бима журналиста Ивана Ивановича. До завершения работы выбор Вячеслава Тихонова на эту роль мог показаться данью давней творческой дружбы актера и режиссера. Критики, некогда писавшие о «Белом Биме...», сетовали на то, что «игрового материала у Тихонова маловато», и в то же время признавали его большой вклад в успех фильма. Это доказывает, как часто мы оказываемся в рассуждениях о предмете искусства пленниками общих представлений. Ну что значит в приложении к образу Ивана Ивановича определение «маловато игрового материала»?

Укрупнив образ Ивана Ивановича в лирическом пространстве фильма, С. Ростоцкий предложил исполнителю обширнейший, благодарный игровой материал, правда, очень трудный. Режиссер черпал этот материал из повести Г. Троепольского, не страшась утомить зрителя подробной реализацией быта, поведения, размышлений Ивана Ивановича. Из мгновений бытия режиссер и актер сложили волнующий рассказ о плодотворности и чудодейственности доброты, ума, терпения, человечности. В результате созданная фильмом иллюзия подлинности взаимоотношений героя и его воспитанника поразительна!

В. Тихонов в фильме «Белый Бим Черное ухо» работает мастерски и вдохновенно. Каждый шаг, каждое слово его Ивана Ивановича — артистически точно исполненные вариации на тему добра и мудрости. Как он смотрит на Бима-щенка, презираемого блюстителями чистоты породы, с какой деликатной самоотверженностью вышагивает со своим

«нетипичным» псом по кругу выставки, ставшей позором Бима и его хозяина, с каким глубоким ощущением горя прощается со своим другом. При этом артист очень точно корректирует мнение некоторых читателей повести о своем герое. В привязанности Ивана Ивановича к Биму нет следа ущербности, обездоленности одиночеством и болезнью. В этой привязанности В. Тихонов открывает творческий дар своего героя, свойственный лишь людям сильным, активно воспринимающим жизнь. Образ, созданный актером, как бы «заряжен» отрицанием любви созерцательной, бездумной, потребительской, вырождающейся часто в эгоистическую жажду самоутешения, отдохновения.

«Белый Бим» имел богатейшую почту. Судя по письмам, зрители оценили и заинтересованно приняли новую работу В. Тихонова. Важно то, что интеллигентность Ивана Ивановича увидели они в его мужестве, душевной стойкости, в способности и решимости взять на себя бремя ответственности за слабого.

В повести есть фраза, объясняющая нам источник счастья Бима и причину его гибели: «Друзья (это Иван Иванович и Бим.—*А. М.*) все больше и больше понимали друг друга, любили и жили на равных — человек и собака». Мотив сложности понимания и радости понимания возникает буквально на первых страницах повести. Пафос повести, реализованный на экране в проникновенном соло В. Тихонова, — приятие необычности явлений жизни, суждение о которой требует не только интеллектуальной, но главным образом душевной, сердечной эрудиции.

Вновь герой артиста, не потеряв ни толики подлинной жизни, убедил зрителей в подлинной многогранности проявлений и неординарности содержания таких понятий, как цельность, гражданская убежденность, чувство долга. Иван Иванович, знающий и минуты печали, остро переживающий несовершенства окружающего его мира, дал нам важный и, будем надеяться, плодотворный урок оптимизма и веры в человека.

«...А жизнь идет, — обращается к нам в финале Иван Иванович — Тихонов. — Идет потому, что есть надежда, без которой отчаяние убило бы жизнь. Сейчас зима, но я знаю: обязательно будет весна! И будут подснежники. В России бывают и зимы, и весны. Вот она какая, наша Россия. И зимы и весны обязательно. Я знаю, я верю: жизнь продолжается...»

●

Что же сказать в заключение заметок об артисте, которого ценишь и уважаешь. Кажется, принято в подобных случаях размышлять о нераскрытых его возможностях, гадать о ролях несыгранных, о замыслах несвершенных. Да, жизнь Тихонова, его судьба дает надежные основания для такого поворота моего очерка. Он действительно многого еще не доиграл, недовысказал. Только нужно ли убеждать в этом на журнальных страницах. Не лучше ли всем, от кого хоть в малейшей мере зависит судьба художника, вспомнить то, что он успел сделать вчера и делает сегодня. Тогда станет ясно, каким богатым и радостным может быть и для него, и для зрителей завтрашний день.

И. Лисаковский

Наш метод — наши возможности

Несколько заметок о творческих проблемах социалистического реализма

В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», десятилетие которого мы отмечаем в нынешнем году, среди основных требований, предъявляемых партией к искусству кино, центральной, ключевой, от решения которой практически зависит все остальное, следует считать задачу дальнейшего овладения творческими работниками кино методом социалистического реализма.

Многообразная, разноликая кинематографическая практика обогащает наш экран произведениями яркими, запоминающимися, непохожими — и одновременно ожившляет а в каких-то аспектах и ставит новые вопросы теоретического порядка. Ведь эта практика требует своего осмысления и со стороны профессиональных киноведов и критиков, и со стороны непосредственных участников творческого процесса. Ответы на вопросы, кроющиеся под поверхностью явления — за видимостью экранного изображения, — несомненно интересуют и думающего зрителя... Сегодня, как, быть может, никогда ранее, существенно знать и понимать, какие стороны далеко не простых проблем социалистического реализма наиболее полно и действенно проявляют себя в современном творчестве, чем в конечном итоге определяется объективная основа жанрово-стилистического многообразия нашего кино, а также уяснить, каково в реальном кинопроцессе само соотношение общего и индивидуального.

Объективные закономерности — даже в таком, казалось бы, субъективном деле, как творчество, — и является объективными потому, что складываются и существуют как бы сами по себе, во многом независимо от индивидуальных желаний, стремлений, наклонностей и т. д. Это, конечно, не значит, что фундаментальная необходимость, во многом подчиняющая и направляющая в определенное русло эти стремления и наклонности, выступает как некая внешняя неотвратимая сила. Но подчас она и в самом деле действует подспудно — сознание художника ее не фиксирует, не осмысляет.

В целом нет никаких оснований сомневаться в том, что творческие кадры нашей кинематографии вооружены методом социалистического реализма. Но значит ли это, что представления о методе глубоки и основательны у каждого, причастного к искусству кино.

Наверное, можно возразить, что основные особенности социалистического реализма — вещь общеизвестная. В общей форме — бесспорно. Но проблемы социалистического реализма далеко не исчерпываются краткими формулами-определениями, большей частью описательными, которые обычно приводятся в учебниках и популярных книгах по эстетике. Здесь множество моментов, относящихся не только к тем или иным тонкостям (интересным разве что узким специалистам), но и к непростым и принципиальным вопросам, проливающим свет на саму сущность, внутренние связи, роль и функции творческого метода. По этому поводу ведутся исследования и разработки, пишутся статьи и книги, но очень часто возникает впечатление, что те или иные кинематографисты, критики, популяризаторы кино, даже профессионалы-киноведы обо всем этом практиче-

ски мало что знают, в лучшем случае — имеют представление, опять-таки в самой общей форме... А если так, то заботы, идеи, проблемы, споры, связанные с дальнейшим познанием свойств и возможностей метода, не могут, разумеется, стать близкими, занять какое-то место в собственных раздумьях, в собственном творчестве.

Вновь-таки напрашивается возражение: а нужно ли это? У каждого ведь своя задача, свой круг и своя линия в искусстве. Кому думать над проблемами метода, кому создавать фильмы, а кому — анализировать и оценивать их. Формально это так. Но требование настойчиво и последовательно овладевать методом социалистического реализма, содержащееся в постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в других партийных документах по вопросам литературы и искусства, менее всего предполагает формальный или «интуитивный» подход к делу. Речь, разумеется, не о том, чтобы всем творческим работникам непременно переключиться на волну теории. Но каждому думающему и рассуждающему художнику или критику хорошо бы всегда видеть и чувствовать главный нерв в сложном узле проблем метода, четко представлять коренные его особенности. Это, бесспорно, неоценимая помощь в творческой работе.

В силу сказанного настоящие заметки хотелось бы построить не по принципу «каковы наши достижения в данном вопросе», но затронуть в них моменты пока недостаточно проясненные, и акцент сделать на тех неполных, подчас односторонних представлениях о методе, которые, увы, все еще бытуют в творческой среде

Позволим себе сослаться на две точки зрения — два мнения, встреченные недавно в литературе.

Первое не так давно было опубликовано в газете «Советская культура» и принадлежит известному у нас кинорежиссеру. Смысл его выступления (вернее — части выступления) таков: в трудную минуту, в минуту творческих раздумий, когда не дается какое-то решение, я пробовал прибегать к научной литературе, где теоретики глубоко и подробно объясняют, что такое творчество, что такое творческий метод и т. д. Но, должен сказать, признается режиссер, ничего дельного подсказать мне эти труды не могли. Сколько бы я ни вникал в умные и порой, как мне казалось, очень убедительные рассуждения о природе художественного творчества, о сути его метода, они, эти рассуждения, оставались сами по себе, а мои нерешенные вопросы — сами по себе. И если я находил ответ, как, скажем, должен выглядеть, думать и поступать мой герой, как решить конкретную сцену или эпизод, то ответ этот приходил из глубины сознания как результат моих собственных раздумий, наблюдений, опыта и часто — в виде внезапного, чисто интуитивного озарения.

Это, так сказать, один подход к интересующей нас проблеме.

Другое мнение принадлежит литературоведу, и было оно обнародовано в одном из номеров журнала «Литературная учеба».

Уже заголовок статьи кое о чем говорит: «Загадка М. С. Р.» М. С. Р. — это метод социалистического реализма. Смысл статьи, если говорить кратко, сводился вот к чему.

Уже много лет ученые и критики толкуют о методе социалистического реализма, пытаются дать определение этому понятию, спорят о нем и стремятся получить его, так сказать, «в чистом виде». А оно не дается, постоянно ускользает из рук, и никто до сих пор так и не дал общепринятого, для всех бесспорного и приемлемого определения. То, о чем мы говорим как о творческом методе социалистического реализма, может быть выражено через другие, более конкретные и осязаемые понятия. Так, может быть, загадочный М. С. Р. — вещь совершенно бесплотная и абстрактная, лишь плод нашего теоретического мудрствования? Может, М. С. Р. в натуре не было и нет?

Хотя статья заканчивается такими примерно вопросами, авторский ответ на них вполне очевиден.

Есть еще и третья позиция, о которой стоит упомянуть, хотя в фиксированном виде — в литературе — ее, пожалуй, не встретишь.

А не встретишь потому, что при этой позиции (возможно, сознательной, а возможно, и нет) о творческом методе вообще и социалистическом реализме в частности речь попросту и не заходит. Критик, киновед или кинематографист-практик в таких случаях затрагивают самые разнообразные темы, рассуждают, описывают, анализируют различные аспекты творчества, но касаться творческого метода — в ситуации, когда это кажется логически оправданным и даже необходимым, — как бы избегают.

Не следует, естественно, думать, что подобные подходы преобладают. Но случайными их тоже не назовешь — каждый из них по-своему характерен. Конечно, недопонимание места и роли основного метода нашего искусства досадно не только само по себе — оно значительно обедняет наше представление о кинопроцессе, порой мешает глубокому, сущностному его осмыслению. Но, с другой стороны, нельзя и не видеть, что в каждой из приведенных точек зрения есть своя логика.

Когда кинорежиссер сетует на то, что теория не дает ему ключ к конкретным художественным решениям, он совершенно прав: наверное, не дает. И, вероятно, так и не даст. Но вот зачем обращаться за вдохновением к теории, зачем предъявлять к ней заведомо неоправданные требования? Нужно со всей определенностью подчеркнуть, что категория «творческий метод» родилась не внутри собственно искусства, а в науке об искусстве и ей принадлежит прежде всего. Это категория киноведения, эстетики, философской науки.

Кое-кто, желая опять-таки подчеркнуть якобы искусственность, «надуманность» категории творческого метода, восклицает: «Ведь веками же художники творили, и неплохо творили — шедевры создавали — и понятия никакого о творческом методе не имели!» И это правильно — не имели. Подчас и сегодня не имеют. Потому что, повторяем, собственно творчество — художественное творчество — и научные, теоретические представления о нем — вещи разные. Художник, в том числе, конечно, и кинематографист любой специальности, порой может не понимать четко, не осознавать, как у него протекает творческий процесс, каким образом приходит, вызревает, рождается замысел и какие внутренние, психологические механизмы подводят его к тому или иному художественному решению.

Строго говоря, это и не его дело, по крайней мере — не его прямое дело. Но понимает он это или нет — в работе он все же обязательно чем-то руководствуется, им непременно движут какие-то побуждения, он неизбежно отражает в своем творчестве определенные представления, взгляды, пристрастия и вкусы. Без этого творчества нет и быть не может, хотя весь внутренний механизм рождения сюжета, образа — рождения искусства может и чаще всего остается «за кадром». Творческий метод как раз и принадлежит к тем механизмам, которые обычно остаются как бы «за кадром».

Когда мы смотрим кинокартину, то непосредственно видим, слышим — чувственно воспринимаем, как говорят философы, — многие компоненты фильма, его смысловую и изобразительно-выразительную стороны: тему, сюжет, стиль, композицию, темпо-ритм, манеру исполнения и т. д. А вот метод впрямую — так сказать, глазами и ушами — не воспринимаем.

Для того, чтобы понять, прояснить для себя, почему картина именно об этом, почему в ней это так, а не иначе, чем руководствовались авторы и что они хотели нам сказать в конечном итоге, то есть какова сверхзадача, — для этого нужно порассуждать, поразмыслить, а иногда кропотливо во всем разобраться — провести целую исследовательскую работу. И то обстоятельство, что категория творческого метода не дана нам в чувственном восприятии, и подводит некоторых даже ученых людей к сомнению: а существует ли он вообще, этот творческий метод, этот загадочный М. С. Р.?

Здесь, помимо других возможных причин, сказывается, видимо, и своеобразная инерция, пережиток того времени, когда наш творческий метод преподносился как сумма некоторых обязательных приемов и правил, как свод

определенных стилистических, жанровых и даже сюжетных регламентаций. А какой художник — будем откровенны — испытывает приверженность к творческим регламентациям? Кому может нравиться равнение на те или иные образцы? Но если такие взгляды, такое отношение к творческому методу сегодня еще встречаются, то это очень устаревшие взгляды и очень запоздавшее отношение. И наша советская эстетика, и художественная практика ушли ныне далеко вперед. А в поддержке и распространении вот такой упрощенной, примитивно-вульгарной точки зрения на метод социалистического реализма заинтересованы сегодня разве что наши идейные антагонисты и недруги — различного рода буржуазные идеологи, ревизионистски настроенные деятели культуры.

Сейчас, что называется, с фактами в руках можно показать и доказать, как отнюдь не просто, но безусловно плодотворно, интересно и с идейной, и с художественно-эстетической точки зрения развивается наше киноискусство в последние десятилетия; можно вспомнить замечательный, в полном смысле слова исторический опыт тех больших мастеров, которые закладывали основы социалистического реализма в нашем кинематографе; можно назвать имена — немало имен — современных наших мастеров экрана и перечислить десятки фильмов, которые, по словам товарища Л. И. Брежнева, навсегда вошли в духовный мир советских людей. Можно было бы напомнить, как наше социалистическое искусство — и кинематограф в первую голову — борется за самые высокие и светлые идеалы, за человеческое в человеке; как в нынешних очень непростых международных условиях советское кино продолжает активно способствовать исторической миссии мира, взаимопонимания, дружбы между людьми нашей планеты и несет правду о новом социалистическом мире и новом человеке этого мира.

Обо всем этом можно и нужно говорить конкретно и доказательно, и если мы не будем здесь развивать эти темы, то только потому, во-первых, что все это читателю журнала хорошо известно, а во-вторых, в нашем разговоре мы с самого начала решили сосредоточиться на вопросах спорных и не до конца решенных.

Но, понятно, говорить только о неточном или неверном понимании проблемы — без встречных рассуждений «положительного», конструктивного плана — категорически нельзя. Поэтому представляется уместным коснуться некоторых сторон *содержания* понятия творческий метод социалистического реализма, что, возможно, даст дополнительный повод к раздумью и определенному уточнению позиций.

Мы уже отмечали, что категория творческого метода и само понятие социалистический реализм — аналитические. Они охватывают ту, образно говоря, «сумму духовных технологий», которыми пользуется художник в своем творчестве, тот комплекс идей и понятий, который в конечном итоге определяет лицо его искусства.

Да, в сугубо научных, точных определениях и формулировках — как принято говорить, *дефинициях* — социалистического реализма есть свои трудности, есть различающиеся мнения и толкования: вопрос-то, оказывается, не так прост, как казалось лет 20—30 назад. Но в общих чертах под творческим методом сегодня понимается совокупность исходных принципов художественного отбора, оценки и обобщения явлений действительности в произведениях искусства. Другими словами — тех принципов, которые как бы подсказывают художнику, *что* именно изображать, *на чем* остановить свой выбор, свое внимание в беспредельном многообразии жизни, и обусловливают *оценку*, *отношение* к изображаемому.

Читатель вправе спросить: в чем же тогда трудности определения? И почему сказанного — недостаточно? Трудности прежде всего в том, что в науке об искусстве, как и в любой науке, существуют различные уровни обобщения — от самых конкретных, эмпирических (в естественных науках — это экспериментальный, практически-прикладной уровень) до наиболее абстрактных, где выводятся законы, подчас, казалось бы, далекие от непосредственной

практики, но зато наиболее общие, глубинные — их и принято называть фундаментальными. Так вот и понимание творческого метода на наиболее конкретном, максимально приближенном к художественной практике уровне (это прежде всего конкретное киноведение, во многом — критика) будет одним, а на более обобщенных и, стало быть, более отдаленных от конкретных произведений философско-эстетических уровнях — другим.

Именно это не всегда учитывается, критерии одних уровней сталкиваются и — увы — часто не стыкуются с критериями других уровней.

Хорошо известны такие неотъемлемые черты искусства социалистического реализма, как партийность, народность, историзм художественного мышления, исторический оптимизм и другие — по ним мы и судим о принадлежности конкретных художественных произведений и творчества того или иного мастера в целом к социалистическому реализму. Это категории, если можно так сказать, самого первого ряда, то есть такие, при помощи которых проводится непосредственный — наиболее конкретный анализ произведений (этим как раз и занимается киноведение и критика).

Но остается еще анализ эстетический (то есть на уровне науки эстетики), анализ философский. И здесь понимание творческого метода социалистического реализма поворачивается новыми сторонами и гранями. И для теории искусства, теории кино, для всего нашего художественного творчества такой анализ чрезвычайно важен. Не случайно проблема метода и стилей социалистического реализма была поставлена в центр внимания эстетической мысли и художественной практики еще XXIV съездом партии. Закономерно идея о дальнейшем повышении философского уровня нашей науки заложена и в решениях XXV и XXVI съездов КПСС.

На более обобщенных уровнях науки о художественном творчестве ключ к пониманию метода кроется в определенной зависимости между моментами познавательными (гносеологическими) и ценностными (аксиологическими) и в тех особых отношениях, в которые художник ставит своего героя (личность) и окружающую его среду — социальную среду. Для любого реалистического произведения, для любого реалистического кинематографа герой и социальное окружение поставлены в отношения тесно зависимые, причем в отношениях этих акцент сделан на основном, определяющем, а социальная среда, социальные отношения — это отношения самого широкого спектра: профессиональные и этические, политические и классовые, семейные и межличностные — практически все, что существуют в нормальном человеческом обществе. Другими словами, речь здесь идет о социальном в Марксовом понимании, а не о той узкой его трактовке, которая утвердилась в нашей критике.

Прежде всего этим — социальным восприятием человека — отличается реалистическое искусство в целом от других творческих методов, в частности, от модернистского искусства которое рассматривает человека изолированно, в отрыве от социальных связей, то есть не человека — носителя и средоточия общественных отношений, а скорее биологического индивидуума с различными комплексами, необъяснимыми порывами, импульсами и т. д.

Но социальный человек реалистического искусства — он, конечно, может быть и сложным, и противоречивым, здесь тоже возможно и необходимо художественное проникновение в его сознание и подсознание; социальный человек реалистического искусства — еще не социалистический реализм. Социалистический реализм — это *оценка* человека, людей, общества, истории в *творчестве* с позиций *научного*, марксистско-ленинского понимания человека, людей, общества, истории.

Это, конечно, истины известные, но хотелось бы обратить внимание на существенную деталь: марксистско-ленинское, диалектико-материалистическое понимание или по крайней мере ощущение художником личности и действительности — не само по себе, а как составная часть той сложной структуры, которую представляет собой творческий метод.

Давно и справедливо осужден вульгарно-социологический подход к делу (у нас он проявился в 20-е годы), когда революционное

творчество новой эпохи пытались объявить «искусством диалектического материализма», а его художественные достижения поставить в жесткую зависимость от степени знания художником основ марксистской теории. Это, казалось бы, уже история. Но в практике подобная подстановка и упрощение происходят подчас и поныне — когда между творческим методом нашего социалистического искусства и мировоззренческими основами, из которых исходит художник, ставится по сути знак равенства.

Идеологические или, возьмем шире, мировоззренческие моменты — неотъемлемая и существеннейшая часть, но часть творческого метода, она непременно включена в его сложную и многомерную систему, но не противостоит ей и не подменяет ее. Хорошо известно, что идейно-мировоззренческие моменты могут выражаться в произведении по-разному — и открыто, публицистично, даже плакатно, и весьма опосредованно, косвенно, через сложное, подчас тонкое взаимодействие сугубо эстетических свойств — все зависит от творческого почерка художника и тех конкретных задач, которые он перед собой ставит.

Быть может, не очень научно, но образно и точно по существу говорил о социалистическом реализме кинорежиссер Ф. Эрмлер: в любой своей работе деятелю советского искусства «надо уметь думать на основе тех научных данных, которые выработали Маркс и Энгельс, — видеть движение вперед... Если понять, почувствовать глубоко, хранить в своем мозгу и в своем сердце это великое, святое слово коммунизм, это и будет социалистический реализм».

Конечно, не следует упрощать. Высокая коммунистическая сознательность сама по себе не может гарантировать необходимый художественный уровень, заменить профессиональное мастерство, творческий талант, наконец. Но без нее искусство социалистического реализма существовать не может.

Еще один момент, имеющий первостепенное значение для нашей критической практики, очень важный и для понимания, и для оценки многих явлений современного мирового кинопроцесса. Это вопрос о характере взаимоотношений между творческим методом и художественным стилем.

Здесь опять-таки хотелось бы оттолкнуться от неверного порой понимания этого вопроса — уже другой подстановки, когда под творческим методом понимают то, что очевидно относится к художественному стилю, а этот последний неправомерно выдается за метод.

Не будем сейчас углубляться в проблему стиля и уточнять само это понятие. Здесь тоже далеко не все просто, и здесь есть свои сложности в определении — и сложности немалые, стиль также имеет свои уровни и т. д. Нам достаточно иметь в виду, что стиль — в отличие от той «духовной технологии», которой является метод, — понятие в искусстве очень реальное, совершенно осязаемое, чувственно воспринимаемое. Стиль — одно из центральных понятий художественной формы. Если очень упростить дело и позволить себе предельно схематизировать ситуацию, то стиль можно представить как художественную материализацию принципов, лежащих в основе метода. Это, разумеется, очень приблизительная аналогия, но в данном случае — для нашего разговора — достаточная.

Так вот, наиболее частая подстановка происходит тогда, когда под реализмом понимается внешняя достоверность, похожесть, жизненность форм. Другими словами, если на экране все «как в жизни» — это реализм. А между тем это всего лишь только реалистичность, изображение жизни в формах самой жизни относится к формальной стороне дела; реалистичность соотносится с понятием стиль, а не метод.

И для того, чтобы разобраться, с чем мы имеем дело, какая «духовная технология» стоит за тем или иным фильмом, далеко не достаточно одной ориентации на видимое — на реалистичность. А такая ориентация — один из наиболее застарелых грехов части наших критиков и искусствоведов.

Конечно же, реализм и реалистичность взаимосвязаны — и не только исторически (опыт свидетельствует, что большинство реалистических произведений во все времена создавались

в реалистичных формах), но, по всей видимости, связаны они и в плане генезиса — общностью происхождения. Однако тот же опыт доказывает, что реализм не может ограничиваться, да, собственно, и не ограничивался никогда т о л ь к о реалистичными формами — любую внешне нереалистичную, гиперболизированную, иносказательную, фантастическую или сказочную форму художественного произведения нужно проверять на реализм — по правдивости, социальной наполненности образов героев (даже если они внешне условны или вообще фантастичны), по существенности их связей с жизнью, с животрепещущими вопросами бытия. С другой стороны, мы хорошо знаем, что очень реалистичные, очень похожие — фотографично похожие — на реальную жизнь кинопроизведения вполне могут быть очень и очень далекими от реализма.

Много и вполне справедливо говорится и пишется о богатых художественных возможностях искусства социалистического реализма, о том, что на идейно-эстетической основе этого творческого метода находят свое достойное место самые различные художественные стили, школы, самые разные творческие почерки. В этом, думается, важный смысл постановления ЦК партии 1972 года, которое призвало творческих работников кино смелей и полней использовать все богатства художественных средств метода, ориентироваться при создании кинопроизведений на все разнообразие жанров и стилей.

Нелишне отметить, что значительную широту художественно-выразительных средств, отличающую советский кинематограф последних десятилетий, наше киноведение часто подчеркивает как бы в противовес тем устаревшим, отжившим свой век представлениям о социалистическом реализме как методе ограниченных и строго регламентированных художественных норм. Конечно же, нет оснований возражать против этого. Хотелось бы только напомнить, что такие представления в прошлом — не просто проявление чьего-то волюнтаризма или недомыслия (а подчас в нашей литературе дело сводится именно к этому). Подобное «зауженное» понимание, как представляется, — естественный, пожалуй, даже неизбежный этап самого начального, «первичного» осмысления новой категории, отразившей и обобщившей принципиально новую художественную практику. Реальные формы, в которых воплотились наивысшие достижения нового социалистического искусства, тогда как бы канонизировались (а других форм мы просто не знали — их еще не было) и излишне жестко, как сейчас сказали бы, инвариантно были связаны с творческим методом. Подчас и сами эти формы отождествлялись с методом.

К счастью, — и это тоже естественно — все идет вперед, развивается, то, что было неясным или неизвестным вчера, становится познаваемым сегодня... Художественно-стилистическое многообразие и богатство социалистического реализма — теперь для нас аксиома.

Но обычные в киноведческой литературе доказательства жанрово-стилистического богатства социалистического реализма чаще всего опираются на художественную практику и отражают — и обобщают, естественно, — реальное положение дел. Тем не менее это, по сути, констатация. Но мы вправе задаться вопросом: какова объективная основа этой реальности? Есть ли внутренняя необходимость, существуют ли глубинные закономерности, предопределяющие это многообразие? Думается, что да, такие закономерности есть.

Одна из них — особый характер связей, существующих между методом и стилем. Эти связи представляют собой определенную диалектическую зависимость, подобную той, которая регулирует отношения между такими парами соотносительных философских категорий, как форма и содержание, как базис и надстройка.

Сразу же необходимо оговориться: не о том речь, чтобы метод и стиль уподобить содержанию и форме или базису и надстройке — решительно нет. Но т и п отношений, которые связывают эти понятия, — сходны, аналогичны.

Какие же практические выводы из этого следуют? Нам интересны и важны, по крайней мере, три.

Первое. Идентичные или близкие средства художественного выражения, или — несколько

упрощая — один и тот же стиль, могут возникать на различной идейно-эстетической базе и, соответственно, «обслуживать» разные творческие методы. Поэтому не следует спешить с оценкой общего типа творчества — его метода, исходя только из формально-стилистических особенностей кинопроизведения.

Второе. Внешняя непохожесть, подчас и кажущаяся несовместимость художественно-изобразительных средств различных произведений не должны служить препятствием для поиска в них более глубокой общности: принципиальный подход, то есть эстетическое отношение к действительности, творческие основы, составляющие и определяющие характер метода, могут совпадать.

И третье, методологически очень важное следствие. Ряд стилей исторически вырабатывается на базе того или иного метода. Из практики искусства хорошо известно, что многие стили — от так называемых «больших стилей» до довольно локальных манер, присущих определенным группам художников, — не остаются навсегда связанными с идейно-эстетическими основами, на которых они возникли. Это означает, что те или иные творческие методы могут синтезировать, «приспосабливать» к своим нуждам, так сказать, «чужие» стили, «чужие» творческие манеры. То есть расширять свои выразительно-изобразительные возможности. Это нормально. Социалистический реализм в этом отношении — не исключение.

Но если исходить из закономерности, о которой мы говорим, — то есть из определенной диалектики отношений между методом и стилем, — то неизбежно следует вывод: не все художественно-стилистические приемы, привлекаемые «извне», способны органично вписаться в систему конкретного метода. В случае использования художником приемов, органически чуждых его идейно-эстетическим установкам, стиль, приходя в противоречие с «базисом», не только «сопротивляется», но и оказывает обратное — негативное воздействие, размывая основы данного метода.

Поэтому все так: широта художественных возможностей социалистического реализма предполагает использование целого спектра жанрово-стилевых направлений, которые могут использоваться и в других художественных системах, — в этом одна из его отличительных особенностей. И реализм в целом — критический реализм в частности — допускал и допускает известную «деформацию» действительности, использование нетрадиционных, нереалистичных форм, иносказание, гиперболизацию, интроспекцию и т. д. Однако реализм, тем более реализм социалистический, отнюдь не всеяден — он включает в свою орбиту лишь те художественно-стилистические приемы и средства, при помощи которых может быть проведен социальный в своей основе анализ человека и среды, раскрыта суть взаимосвязей между ними в том понимании, которые присущи этому методу. В этом смысле реализм — вопреки пресловутому утверждению Р. Гароди о «безбрежности» реализма — имеет вполне четко обозначенные берега.

В контексте нашего разговора хотелось бы коснуться еще и вопроса о так называемой «открытости» социалистического реализма.

В активно обсуждавшейся проблеме — «открыта» или «закрыта» система реализма — большинство сошлось на том, что «открыта». Взяла верх, по-видимому, разумная точка зрения. Но здесь, при доказательстве «открытости» социалистического реализма, при рассуждениях о художественном многообразии нашего творческого метода мы подчас невольно допускаем еще одну подстановку понятий. Мы говорим и пишем: «Со временем социалистический реализм все больше раздвигает свои границы, это «открытая система» по отношению к самому широкому кругу приемов мировой культуры».

Вот здесь и кроется неточность. Не *метод* «расширяет свои границы», не *метод* «раскрыт навстречу». Метод, как система идейно-эстетических установок, весьма стабилен. Нельзя метод «расширять», вносить в него дополнения и коррективы, чтобы он не изменился, не перестал быть самим собой. Поэтому система метода социалистического реализма — как, впрочем, и любого другого творческого метода — фактически «закрыта». (Следует, правда, иметь в виду возможность внут-

реннего изменения метода — его эволюцию, естественное историческое развитие.)

Но бесспорно «открыто» искусство социалистического реализма, открыто в том смысле, что оно готово откликнуться, готово вобрать в себя — и вбирает — различные художественные формы. Если только, повторяем, формы эти не приходят в противоречие с базовыми принципами метода.

Стало быть, постоянно находится в движении, расширяется, видоизменяется не сам реализм — метод, а его художественные формы, манеры, творческие почерки. Вот этот нюанс в формулировке, за которым стоят вещи принципиальные, и нельзя упускать из виду.

В заключение хотелось бы напомнить, что принадлежность художника к школе социалистического реализма определяется не его приверженностью к тем или иным художественным формам, не стилистикой и не отдельными свойствами, раз и навсегда «закрепленными» за этой школой, но прежде всего и обязательно — пониманием основных, решающих закономерностей жизни, которое дает марксистско-ленинское мировоззрение. Манера, стиль, характер и жанр произведения вытекают из понимания художником-реалистом наиболее существенного и перспективного в человеке и обществе, подчинены ему. И ни в коем случае не наоборот.

...Идея этих заметок была подсказана на одном из представительных кинематографических семинаров, где еще раз выяснилось, что многие его участники, в той или иной связи касаясь творческого метода, вкладывали в него не только в чем-то отличные, но подчас и противоречащие друг другу толкования. При обмене мнений по этому поводу и было высказано пожелание: что если некоторые проблемы теории метода — предельно сжато, как бы конспективно — затронуть в одном из печатных выступлений? Быть может, оно помогло бы привлечь необходимое внимание к этим и впрямь непростым вопросам, а в чем-то и сверить, скорректировать сложившиеся точки зрения?..

Е. Левин

Время эпоса

К методологии историко-типологического анализа жанра

Осмысляя коллективный опыт нашей многонациональной кинематографии 70-х годов, мы вновь и вновь обращаемся к тем партийным документам, которые определили направление ее развития и продолжают оказывать решающее влияние на кинематографический процесс. В Отчетном докладе XXIV съезду партии Леонид Ильич Брежнев подчеркнул, что «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видим свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства»[1]. Политика Коммунистической партии в области культуры и искусства нашла свое последовательное выражение в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

С каждым годом нам все более полно и глубоко раскрывается государственное значение и общетеоретическое содержание этого документа, в котором дан всесторонний, научно аргументированный анализ всего комплекса проблем современного киноискусства и сформулирована долгосрочная программа его общественно-эстетического развития.

Сегодня, в условиях резко обострившейся идеологической борьбы, мы особенно ясно понимаем, как важно — и в теоретико-методо-

[1] Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, с. 87.

логическом, и в практическом плане — то, что проблемы кинематографа рассмотрены в постановлении в связи с общими задачами коммунистического воспитания трудящихся, с непрерывным совершенствованием методов и форм идеологической работы, с перспективами развития социалистической культуры в целом. Постановление — образец творческого применения принципов марксистско-ленинского учения к решению назревших вопросов культурного строительства, обязывающий нас все глубже осознавать свою ответственность за сегодняшний и завтрашний день советского искусства — знаменосца идей социального прогресса, всеобщего мира и гуманизма.

ЦК КПСС в своем постановлении ясно и четко определил генеральную задачу нашей деятельности: «дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества»[2]. Сосредоточив свои усилия на реализации этой комплексной программы, советские кинематографисты в прошедшее десятилетие добились значительных успехов, высоко оцененных Леонидом Ильичом Брежневым на XXV и XXVI съездах партии, что не только составляет предмет нашей гордости, но и обязывает работать все лучше и лучше.

Различные аспекты кинопроцесса 70-х годов, в том числе и его жанровое разнообразие, не раз анализировались нашей теорией и критикой, а ныне мы приступаем к системному изучению его общих закономерностей. Одна из них, требующая самого серьезного внимания, — актуализация и новаторское развитие традиций революционного киноэпоса.

Интерес к эпическим жанрам в советском кино возродился в конце 60-х годов, а одной из важнейших черт нашего экрана 70-х годов стала устойчивая тенденция к эпизации, воплотившаяся прежде и полнее всего в жанрах героического эпоса и народно-героической драмы. Движение эпических жанров отвечало потребностям социально-политического и культурно-исторического развития социалистического общества. Оно вступило в новый этап коммунистического строительства и решало задачи поистине титанические; осознание их всемирно-исторического значения обозначило новый уровень исторического мышления советского народа.

В этих условиях перед кинематографом, как это было определено в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», встала очень сложная проблема всестороннего и адекватного отображения действительности, осмысляемой и в ее эпохальном величии, и в ее человеческом богатстве, личностно-психологическом многообразии. «...Глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества» было так же важно, как показать содержание трудовой повседневности советского человека, раскрыть богатство его внутреннего мира и место в духовной жизни личности «идейных и нравственных ценностей нашего общества». Более того — первое было невозможно без второго, а второе без первого.

То, что эпическая тенденция и эпические жанры в советском кино 70-х годов представляют одну из важнейших закономерностей кинопроцесса, не вызывает сомнений. Проблема в другом. Какова она, эта третья волна эпоса — после первой в 20-е и второй в 30-е годы? Каковы ее качественные особенности, что в ней нового? Как эпическая традиция взаимодействует с другими в реальном кинопроцессе? И, наконец, что она может сулить нам в будущем?

Не претендуя на то, чтобы на эти вопросы дать сколько-нибудь полные и однозначные ответы, а только в поисках путей к ним, предпримем специальный анализ жанровых особенностей героического киноэпоса и народно-героической драмы прошлого десятилетия. Само собой разумеется, при этом нам необходимо будет обращаться к эпической традиции советского кинематографа, ибо она раскрывает

[2] Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1977, с. 523.

генетические корни последующего развития. Сопоставление различных этапов кинопроцесса (в интересующем нас аспекте) для выделения и изучения явлений, обладающих признаками сходства, подобия или родства, должно носить не абстрактно-формальный, а сущностный характер. Лишь конкретно-исторический подход, как учит марксистская философия, делает содержательным любой систематический, в том числе и генетико-типологический, анализ; он не заменяет собой другие, но в данном случае он необходим, так как нас интересует не сам по себе киноэпос 70-х годов, а общественно-эстетические закономерности, которые его вызвали к жизни и обусловили в нем диалектику традиции и новаторства. Закономерности же проступают в ряде типологически общих явлений искусства.

Общий типологический ряд[3] не всегда выстраивается исследователем в результате историко-теоретического изучения предварительно отобранного материала, а возникает иногда путем эмпирического наблюдения и интуитивного ощущения внутренней близости разнообразных художественных феноменов. В любом случае типологические ряды требуют специального конкретно-исторического анализа. Его исходным пунктом служит гипотеза о том, что искомая общая закономерность не только полнее и глубже раскроет своеобразие и близость произведений данного типологического ряда, но и обнаружит как его внутренние связи с другими рядами, так и свою включенность в систему закономерностей творческого метода на данном этапе его развития[4].

Доказательство — или опровержение — этой гипотезы и есть цель историко-типологического (сравнительно-типологического, генетико-типологического) анализа (в отличие от анализа сравнительно-исторического, который может ограничиться описанием и систематизацией явлений, обладающих общими признаками).

«Историко-типологическое исследование направлено на то, чтобы в сопоставляемых самобытных поэтических системах выявить соотносимые элементы, увидеть в них общее, проследить их связи, а вместе с тем попытаться уловить в отдельных фактах общие закономерности»[5].

Ясно, что становление, самоопределение и эволюция любого жанра происходят внутри творческого метода и раскрывают важные аспекты его природы и специфики, а часто и ставят вопрос о его границах.

Что касается эпической жанровой традиции советского кино, то ее корневая связь с природой и спецификой метода социалистического реализма хорошо изучена в нашем киноведении[6]. Может быть, в ходе предпринятого исследования нам удастся установить ее место в динамической системе сложно взаимодействующих, внутренне взаимосвязанных, нелинейно развивающихся традиций (а любой творческий метод можно описать как такую нелинейную систему: она постоянно размыкается новаторством и, этим новаторством преобразуемая, им же непрерывно смыкаема и движима).

Итак, в 70-е годы киноэпос возродился и, похоже, набрал дыхание на дальнюю дистанцию.

Что же он собой представляет как идейно-художественное явление? Рассмотрим общественно-эстетические проблемы его порождения и некоторые его содержательно-формальные аспекты: своеобразие хронотопа, центрального героя, авторской позиции.

Объектом анализа станут героические эпопеи, центральным персонажем которых выступает народная масса, народный коллектив, и народно-героические драмы, в которых взаимодействуют народный коллектив и выдвинутый им общенародный герой, а содержанием — крупное, этапное, исторически значительное событие в судьбе всего народа.

---

[3] Его терминологическое обоснование см.: Неупокоева И. Г. К понятию общего типологического ряда. — В сб. Контекст-74. М., 1975; она же: История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

[4] См.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970.

[5] Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971, с. 311—312.

[6] Достаточно назвать работы И. Вайсфельда, Е. Громова, А. Дубровина, В. Ждана, М. Зака, Н. Зоркой, А. Караганова, Л. Козлова, С. Фрейлиха, Р. Юренева, С. Юткевича.

●

«...Эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией»[7].

Однако этих фундаментальных признаков мы не найдем в фильмах «Освобождение» Ю. Озерова, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, «Вкус хлеба» А. Сахарова, «Великая Отечественная» Р. Кармена (художественный руководитель), И. Григорьева, Т. Семенова, С. Пумпянской, И. Гутмана, Л. Данилова, С. Киселева, Д. Фирсовой, В. Катаняна, З. Фоминой, А. Рыбаковой, «Всего дороже» И. Григорьева, И. Гутмана, С. Пумпянской, Т. Семенова — в произведениях, явно обладающих жанровыми чертами киноэпоса.

Тогда, может быть, названные выше фильмы — вовсе и не эпос, а нечто иное, только отчасти с ним сходное, внешне ему подобное, а отнюдь не родственное?

Или это новый эпос, со своими законами, не совпадающими с законами эпоса классического, а лишь соотносимыми с ними?

Конститутивные черты жанра (точнее, семьи жанров), отмеченные М. Бахтиным, в чистом виде принадлежат именно классическому эпосу, а он начал свое движение не только вскоре после появления на свет, но и внутри творчества Гомера, от «Илиады» к «Одиссее». Это важное обстоятельство отметил в своей знаменитой статье «Достоевский и роман-трагедия» Вячеслав Иванов: «Древнейший по времени и недосягаемый по совершенству памятник европейского эпоса (речь идет об «Илиаде». — *Е. Л.*) был внутренне трагедией как по замыслу и развитию действия, так и по одушевляющему его пафосу. Уже в Одиссее[8] исконная трагическая закваска эпоса истощилась»[9]. Исследователи отмечали, что вторая поэма Гомера — уже не в чистом виде героический эпос; жанр «замутился», осложнился, находился в движении, как всякое живое историческое явление, для которого абсолютная себетождественность, статика, «простое воспроизводство» есть смерть.

Отвечая потребностям времени, классический эпос в Европе и в Азии родился как героический, как сказания о героях всенародных, общеплеменных. Менялось содержание понятий «героическое» и «герой», всегда конкретно-исторических, но героический эпос сохранял свой родовой признак, оставаясь сказом о подвигах общенационального значения, имевших непреходящее влияние на историю и судьбу народного целого.

«В основе классификации жанров в античной эстетике лежало отношение типа сознания, отразившегося в данном литературном произведении, к мировому и (или) общественному целому. Под высокими жанрами понимались такие, где речь шла об отношениях человека с этим целым — о бытии народа, о судьбах рода и государства, воле богов, велении рока; низкие жанры, вроде комедии или сатиры, потому и воспринимались как низкие, что человек или событие рассматривались в них в своем эмпирическом своеобразии, как частное и отдельное»[10]. Романтизм, а за ним и реализм сделали деление на высокие и низкие жанры общественно-идеологически и эстетически бессодержательным; однако сохранилась ориентация жанров на различный жизненный, эмпирический материал, а, главное, жанр продолжал оставаться о т н о ш е н и е м к этому материалу; предполагая «определенный тип связи человека и общественного целого»[11], жанр по-своему воплощал авторское понимание, художественное видение и конкретики времени, и его внутреннего содержания.

«Анализ материалов эпического творчества многих народов позволил установить, что эпос

---

[7] Б а х т и н М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 456.

[8] Так (без кавычек) у автора.

[9] И в а н о в Вячеслав. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, с. 18.

[10] К н а б е Г. С. Корнелий Тацит. М., 1981, с. 108.

[11] Т а м ж е, с. 109.

развивается от обобщенно-фантастических форм историзма к формам, где структурообразующую роль постепенно начинает играть историческая конкретность. Этот процесс носит, по-видимому, универсальный характер, он получает свое выражение во всех элементах эпической системы, прежде всего — в сюжетике, в эпических персонажах, в предметном мире, в представлениях о времени и пространстве» [12].

Киноэпос 70-х годов — дитя своего времени, когда историческая конкретность — во всех жанрах! — явно стала основным структурообразующим фактором. 60-е годы в нашем киноискусстве были — преимущественно — периодом раскрытия личностного начала в человеке, утверждения его самостоятельности, ценности его внутреннего мира. Нравственно-психологический тип личности как модель общественного сознания и общественного поведения исследовался не только в крупных конфликтах, в остро драматических ситуациях, но и во внешне ровном течении повседневности. Важно было показать в эмпирическом своеобразии частного и отдельного существенное содержание времени, которое формирует богатство индивидуальности. Большая История пронизывала малый мир дома, семьи, работы, ближайшего окружения, частное существование размыкало свои рамки и осознавалось в его непреложной и ответственной включенности в общественное бытие. Формы этой включенности были различны, они зависели от того, как личность соотносит себя с общенародным целым; каков тип связи индивидуальности с этим целым — прямой и непосредственной или по-разному опосредованной.

Историческая конкретность и в кинематографе 60-х годов была, конечно, важным структурообразующим фактором, однако тогда преобладало субъективно-лирическое переживание действительности, поэтому огромную роль в формировании жанров и стилей играла «лирическая интонация», отмеченная Ю. Богомоловым и свойственная в те годы не только грузинскому экрану [13]. Повышенное внимание к индивидуальному своеобразию личности, к динамике ее самоценного внутреннего мира, сфере тонких, сложных, противоречивых чувств, к богатству эмоциональной жизни, не отрывая человека от истории и от социума, открыло шлюзы лирической стихии; в ней эпическая традиция не иссякла, а ушла на глубину, питая кинопроцесс подобно подпочвенным водам.

В 70-е годы общественное сознание поднялось на новую ступень. Это было десятилетие, насыщенное событиями всемирно-исторического значения. Существенные изменения происходили и в нравственно-психологическом мире личности. В сознание миллионов, в личный опыт каждого входило представление о своем времени как о времени непосредственно героическом, когда совершаются великие всенародные деяния — великие потому, что в них так или иначе, прямо или косвенно, участвует каждый. Поэтому возросло значение сознательного волевого действия, повысилась ценность человека, не только трудным путем, через колебания и сомнения приходящего к необходимости принять важное решение, а такое решение принимающего. С исчерпывающей полнотой это было сформулировано на XXV съезде КПСС Л. И. Брежневым: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения» [14].

70-е годы были периодом более глубокого осознания и утверждения определяющей гражданской, социально-политической и нравственной роли активной жизненной позиции в новых общественных условиях. В кинематографе лирическая стихия не иссякла, а ушла в глубину, стала подпочвенными водами трезво-аналитического отношения к действительности. Оно не отменило интерес к внутреннему миру личности, а социализировало этот мир. На экран пришел р е ш и т е л ь н ы й человек. Деловой человек — «со стороны», «на своем месте» — лишь один из его вариантов, наибо-

[12] П у т и л о в Б. Н. Типология фольклорного историзма. — В сб.: Типология народного эпоса. М., 1975. с. 168.

[13] Б о г о м о л о в Ю. Грузинское кино: отношение к действительности. — Искусство кино, 1979, № 11.

[14] Об идеологической работе КПСС. Сборник документов, с. 186.

лее последовательный и общественно результативный, ибо он действует в производственной сфере. Однако и в области личной, семейной жизни герой теперь должен быть гораздо более решителен, он оказывается в сложных ситуациях и делает выбор, имеющий важные последствия, совершает поступки, ведущие к необратимым результатам. Человек решает, не уклоняясь от ответственности, с которой связан всякий выбор.

Аналитически-конструктивный подход к бурно развивающейся, напряженно конфликтной действительности, с ее срочно-императивными требованиями к каждому, был в нашем киноискусстве не единственным общественно-эстетическим воплощением возросшего исторического сознания 70-х годов. Оно, с его глобальностью, всемирностью, закономерно выразилось и в активизации эпической традиции, в более глубоком, стереоскопическом видении давнего и недавнего прошлого, в более содержательном понимании взаимосвязей и взаимной обусловленности человека и народного целого и их нерасторжимой взаимной ответственности.

●

Описав три конститутивные черты классического эпоса, М. Бахтин продолжал: «Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамильярно (как мое настоящее). Но тем самым мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом; мы изъемлем себя из «моего времени», из зоны его фамильярного контакта со мной»[15].

В киноэпосе 70-х годов «изъять себя из моего времени» значило подняться от его обыденно-повседневного уровня к уровню всемирно-историческому и фамильярный (непосредственно личный, интимно-бытовой, субъективно-лирический) контакт заменить новой эпической дистанцией — коллективно-личностным, общинно-персональным контактом. Новую дистанцию устанавливает взгляд на настоящее из будущего, из дали времен, то есть в перспективе общемирового и общенационального развития (этот тип художественного сознания полнее всего представлен в творчестве Александра Довженко). Восприятие современности как «героического эпического времени» есть результат обострившегося перспективного зрения, а не только ретроспективного. Киноэпос минувшего десятилетия стал новой художественной формой, воплотившей представление советского народа об абсолютной исторической ценности своего ратного и трудового подвига — представление, которое было бы невозможным без провидческого зрения, без пророческого видения будущего. Это расширило горизонт творческого метода.

Советское кино 70-х годов, воплотив в фильмах как игровых, так и документальных наше недавнее прошлое временем непосредственно героическим, эпизировало не только это прошлое, но настоящее и будущее. Будущее тоже мыслится продолжающейся эпохой всемирно-исторических свершений, перед которой нашему настоящему не стыдно. Поэтому само общественное движение — строительство нового мира — предстает как эпическое событие. Возникает преемственность героических эпох. Наш экран, верный основополагающему принципу своего творческого метода — отображать действительность в ее революционном развитии — создал эпический образ этого развития, монументальный образ эпической Большой Истории. Это — принципиально важное завоевание метода социалистического реализма в современном советском кино.

При изучении киноэпоса нам не обойтись без понятия «хронотоп», введенного в искусствознание М. Бахтиным.

«Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе «времяпространство»).

(...)В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном це-

---

[15] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 157.

лом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»[16].

Каков же хронотоп современного киноэпоса?

Историческое сознание в киноэпосе наших дней выражается в принципиальном размыкании «абсолютного прошлого»: оно и опосредованно, и непосредственно связано с сегодняшним днем, так как прошлое и настоящее перекликаются, вступают в диалог, взаимно освещают и дополняют друг друга. Дистанция между ними не абсолютна, ее преодолевает коллективно-личностный, общинно-персональный контакт каждого зрителя с экранным образом прошлого, и в этом преодолении — приближение зрителя к героическому времени, приобщение к титаническому подвигу, включение в историческое творчество эпического героя.

Поэтому киноэпос 70-х годов воспроизводит прошлое не как свершившееся и завершенное время, а в его становлении, движении; оно не течет объективно и равномерно, а управляется и субъективно переживается эпическим героем и дано в этом управлении и переживании.

В «Огненной дуге» (первая серия «Освобождения») эпическому герою — советскому народу, стране — не хватает времени, оно движется против нас: враг наступает, надо спешно готовиться к обороне, время давит; его тяжесть ощущается почти физически. В «Прорыве» (вторая серия) происходит перелом: герой перехватил инициативу, подчинил себе, взнуздал время и может его подгонять. Теперь времени недостает врагу, оно воюет с ним на нашей стороне. Верховный Главнокомандующий приказывает взять Киев не в двадцатых числах, а шестого ноября 1943 года, начать зимнее наступление 1944 года раньше первоначально намеченного срока, чтобы облегчить тяжелое положение союзников. Временем можно управлять, это под силу победителю, по его воле ускоряется течение событий, они спрессовываются, чтобы отнять время у врага. «Последний штурм» (пятая серия) построен хронотопически на том, что у врага не осталось никакого другого пространства, кроме подземелья рейхсканцелярии, и никакого другого времени, как только на самоубийство; однако чтобы преодолеть последнее смертное пространство, обозримое и бесконечно кровавое, и отнять у врага последнюю минуту, краткую и смертельно долгую, эпический герой должен совершить финальный подвиг, равный всем предыдущим, вместе взятым, и он это осознает и напряженно, остро переживает.

В «Освобождении» местное время каждого события — точное хронологическое, календарное и вместе непосредственно мировое время, оно осознается и переживается эпическим героем как нерасчлененное целое, создаваемое непрерывностью героических деяний и не существующее само по себе, отдельно от них. Эта зависимость — непременная черта архаического эпоса. Однако в фильме Ю. Озерова, в отличие от классической нормы, непрерывность мирового времени — не объективная характеристика эпического мира, обусловленная надличным характером судьбы героя, от которой он не может уйти, а результат его сознательной деятельности, его осознанная цель; идя к ней, он не выполняет предначертания судьбы, а создает ее. Тем самым он становится вровень с мировой историей, с ее законами. Выражая их, он свободно выбирает и самостоятельно творит свою судьбу, то есть выступает законодателем истории, ее творцом. Мировая история и эпический герой в «Освобождении» не существуют порознь: история отдает герою свое время и пространство, а он ее монументально олицетворяет.

[16] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. с. 234, 235.

Так в «Освобождении» возникает новая семантика эпического времени: особое значение приобретает его управляемая героем скорость, она становится еще одним измерением времени — мерой его субъективированности, то есть эпической содержательности, героической насыщенности и подвластности богатырской «мировой воле» протагониста.

Эта семантика, чуждая символизма, порождается общим драматургическим и режиссерским решением цикла, входит в его целостный художественный мир важным элементом конкретно-исторического и монументального образа очеловеченного мирового времени — эпической эпохи Освобождения, избавления и спасения Родины и планеты от фашизма.

Так новаторски разработана в фильме Ю. Озерова актуальная проблема субъективизации эпического времени как движения истории, управляемого эпическим героем: в числе его подвигов — и отмена объективного течения времени, которое герой наделяет своей активностью, чтобы сделать союзником.

Нетрудно заметить внутреннюю связь поисков и открытий авторов «Освобождения» с кардинальными проблемами, которые стояли в 70-е годы (и сегодня стоят) перед советским кино. Героический эпос предложил свое решение образа субъективированного исторического времени, содержательность, насыщенность и скорость которого зависят от гражданской активности центрального персонажа. Это решение стало важным завоеванием советского кино, расширившим возможности его творческого метода.

Для своего развертывания эпический образ исторического времени требует «эпического раздолья» (Л. Пинский) — особого жанрового пространства, которое выступает своеобразной моделью пространства всемирного; оно не замкнуто и ни в какой своей части не пусто, а сплошь, без пауз, заполнено событиями; такое событийное пространство, воплощающее исконное эпическое событийно-пространственное мышление, активизировано в «Освобождении». В нем семантика пространства играет огромную роль. Оно — не место действия, точнее, не только и не просто место действия, а уникальное действующее лицо — одновременно и субъект, и объект действия. Событийным пространством, все более расширяющимся, является вся страна, вся Европа и весь мир. Оно остро переживается как живое, мучимое, терзаемое врагом, борющееся и шаг за шагом освобождаемое. В первой серии «Освобождения» («Огненная дуга») пространство от линии фронта до Берлина, точно известное в километрах, приобретает еще одно измерение — плотность: она не вычислима арифметически, ибо пространство чудовищно спрессовано, количество километров теряет привычный смысл и превращается в кровавое иносказание; географически ясное расстояние становится пространством смертельным, трагическим, которое преодолеть под силу только эпическому герою, ибо он не боится смерти; каждый воин знает, что может погибнуть, но армия и народ убеждены в своем бессмертии и в победе. Конкретное событийное пространство — линия фронта — сравнительно невелико, но оно и безгранично, потому что связано со всем миром, до отказа заполненным той же борьбой. Это семантически уравнивает все места действия: однородная эпическая значимость пространства такова, что любая его точка полностью репрезентирует смысл и значение целого; поэтому ни одна сцена, формально перебивающая эпизод самого сражения, не является перебивкой, не уводит от битвы, а все глубже вводит в нее и расширяет ее смысловое пространство — до общемирового. Таков принцип композиции и монтажа всей эпопеи: в ней нет служебно-информационных сцен, любое внешне сообщительное событие происходит внутри непрерывно движущегося к цели действия, все звенья которого одинаково прочно держат цепь и абсолютно необходимы (другое дело, что режиссерские и актерские решения некоторых сцен — скажем, совещаний в Ставке — могли быть более интересными, разнообразными).

Точное ощущение эпической формы продиктовало авторам «Освобождения» верное решение, которое смело можно назвать новаторским: по мере продвижения к Берлину встречное пространство еще более уплотняется, его сопротивление растет, и эпическому герою нет ни

отдыха, ни передышки, цена за победу не сбавляется, а растет — иными словами, эпическое действие продолжает оставаться героически-серьезным.

Законы жанра требовали именно ту драматургию, которую нашли авторы «Освобождения», не случайно выделившие в отдельную серию — «Последний штурм» — взятие рейхстага. Вот, если можно так сказать, новаторская верность эпической традиции! Последний подвиг укрупняется, он требует от эпического героя крайнего напряжения всех сил («Последний бой — он трудный самый») и подтверждает его неиссякшее, безграничное могущество — подтверждает не гибелью, как в классическом эпосе, а победой.

Драматургия каждой серии «Освобождения» и общее построение всего цикла отличаются, как это и положено эпосу, простотой, ясностью, четкой причинно-следственной связью событий, до конца раскрытой непреложной внутренней логикой единого сквозного действия, однако все это было найдено, а не перенято в готовом виде — найдено в опоре на эпическую традицию советского кино и отечественной и мировой литературы.

Хронотоп «Освобождения» — явление во многих отношениях принципиально новое. Пространственно-временной мир фильма построен сложно. В нем время движется с различной скоростью в неравномерно плотном пространстве, и это обусловливает решение каждой сцены, каждого эпизода, линию каждого персонажа. Не всегда поиски авторов увенчивались полным успехом, однако крайне важно для нашего кино их сознательное стремление создать целостный эпический мир, единый образ пространства-времени богатырских свершений народа-героя. Путь художественной мысли от хроники времени к Большой Истории не так прост, как кажется иногда; здесь наверняка экранизацией готового исторического материала не обойтись и ничего не добиться: нужна художественная концепция, порожденная эпическим мировосприятием.

Это еще раз доказывает «Великая Отечественная». Ее пространственно-временной мир родствен хронотопу «Освобождения». Время в ней характеризуется той же трагедийной насыщенностью и эпической вместимостью (в немыслимо короткие сроки совершались титанические деяния, обнаруживая беспредельные возможности отдельного человека и всего народа), оно тоже ускоряется с победоносным движением к Берлину и субъективируется, выражая стремление народа приблизить победу; чем ближе к ней, тем оно течет, можно даже сказать, веселей, окрашивается радостным настроением, хотя борьба по-прежнему тяжка и кровава, — атмосфера военных лет передана в фильме достаточно полно и выразительно.

Его пространство, как и у Ю. Озерова, не географическое, арифметическое, а живое и действующее. Хроникальный материал, из которого построена картина, в одних отношениях ограничивал возможности авторов, в других — расширял их по сравнению с игровым фильмом. Так, документалисты не могли с желанной полнотой показать размах сражений, работу штабов, Ставки. Зато в их распоряжении был материал о буднях фронта и тыла, о трудовом героизме страны — с такими подробностями, которые не могли найти места в игровом фильме (документальной ленте не противопоказана жанровая и стилистическая пестрота, разнородность исходного материала, картина сплавляет любое многообразие в жанрово-стилевое единство). Пространство сражений в «Великой Отечественной» — крайне напряженное, непроходимое, несущее неминуемую гибель, это пространство смерти, но армия совершает невозможное и шаг за шагом преодолевает его, уменьшает, сужает и, наконец, уничтожает, отвоевав пространство у смерти для жизни.

Иной образ — у пространства тыла. Оно тоже сгущено и напряжено до предела — заполнено непрерывным трудом, заряжено колоссальной энергией и движется вслед за нашей армией, мажорно расширяясь, но не разжижаясь: от эпического героя и здесь непрерывно требуются все новые и новые подвиги.

Семантика ускоряющегося времени и сопротивляющегося смертоносного пространства войны и богатырского пространства тыла возникает и в этом новаторском фильме и тоже выражена прежде всего драматургией и монтажом.

Черты нового эпического жанра явственны и в фильме «Всего дороже». В своем Обращении к его зрителям Леонид Ильич Брежнев подчеркнул, что героем возрождения страны был советский народ — все и каждый труженик.

«По призыву партии советские люди взялись за дело возрождения любимой Родины с такой же самоотверженностью, какую проявили в годы войны.

Было трудно, товарищи. Так трудно, что теперь это даже нелегко себе представить. Не хватало продовольствия, жилья, топлива, инструментов, строительных материалов. Не хватало времени: надо было скорее обеспечить безопасность страны и нормальную жизнь молодого поколения.

Как на бой поднялись миллионы советских патриотов на преодоление этих трудностей. Сколько замечательных героев трудового фронта породили те суровые, но славные годы! Имена этих героев мы помним до сих пор» [17].

Огромная задача могла быть решена только массовым трудовым героизмом, и на экране перед нами — массовый герой, народ-коллектив, данный монументально и объемно, с разных точек зрения, во всех сферах его исторического бытия и повседневного быта, с вниманием и к трудовым гигантским свершениям, и к характеристикам различных человеческих судеб, полно выражающих время.

Поэтика героического эпоса в документальном фильме, имеющая свои традиции (Вертов, Довженко-документалист), — самостоятельная и необычайно богатая тема, рассматривать здесь ее подробно нет возможности, укажем только в общей форме на то, что способы художественного выражения эпического сознания в кинодокументалистике и в игровом кино типологически родственны: эпизация исторического материала подчиняется в них общим эстетическим закономерностям.

Внешняя простота формы современного киноэпоса не должна нас обманывать: форма эта сложна, содержит немало существенных открытий; их изучение поможет многое понять и в жанровой системе сегодняшнего экрана. Киноэпос 70-х годов обогатил нашу кинокультуру тем, что в его художественной мысли воплотился более широкий и глубокий исторический опыт народа; расширение жизненного содержания произведений и новаторство их формы имели для развития творческого метода принципиальное мировоззренческое и эстетическое значение, ибо резонировали далеко за пределами эпических жанров. В лучших своих произведениях социалистический реализм в советском кино 70-х годов двигался и вширь, и вглубь, разрабатывая совокупное историческое содержание в новых и обновленных формах, отображая объективную зависимость динамики общественного целого от активности каждого и всех в этом целом. «Освобождение», «Великая Отечественная», «Всего дороже» раскрыли эту зависимость, показав взаимосвязь всех и каждого в героических деяниях народа.

Новаторство «Освобождения», «Великой Отечественной» и «Всего дороже» возникло не на пустом месте, оно питается богатой и прочной традицией героического эпоса в советском многонациональном кино, которое, в свою очередь, питалось и питается мировым и отечественным эпическим фольклором. Традиция эта берет начало в «Стачке», «Броненосце «Потемкин», «Октябре» С. Эйзенштейна, мощно развита в «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана.

Фильмы С. Эйзенштейна совершили в 20-е годы подлинную эстетическую революцию, основополагающее значение которой со временем осознается все глубже.

Все, что в те годы было известно искусству и культуре об эпосе, говорило о том — и это не составляло труда теоретически обосновать, — что навсегда «умчался век эпических поэм», как сказал Лермонтов; разве не подтвердил XVIII век, что возродить эпическое мировосприятие невозможно? Неужели повторять печальный опыт «Генриады» Вольтера и «Россияды» Хераскова?

«Сюжетная структура героического эпоса до определенного момента в принципе не допускает «хроникальности», то есть построения эпического повествования на основе цепи действительно имевших место в истории фактов, на основе прагматического воспроизведения опре-

[17] Искусство кино, 1981, № 6, с. 3.

деленных событий... В эпической истории получают свое воплощение, реализуются народные идеалы и требования; эпическая история, хотя и полна драматических событий и коллизий, но в конечном счете оправдывает народный оптимизм, народную уверенность в победе над злом; в эпической истории народные силы оказываются освобожденными от сковывающих пут и обнаруживают свои безграничные возможности.

Эпическая история в определенном смысле противостоит истории реальной, она как бы исправляет несовершенство этой последней, освобождает ее от трагических ошибок и несправедливостей, вносит в нее разумное начало и человеческое начало, противопоставляет безысходности — оптимизм, угнетанию — свободу, гибели и разрушению — спасение и победу, бесправию народа — его волю и решающую силу» [18].

Все так; однако Эйзенштейн-художник формировался в революционную эпоху, был современником всемирно-исторических событий и участником преобразования социальной жизни, носившего всеобщий характер. Свое время он воспринимал именно как эпоху, то есть эпически. Современность была осознана в ее непосредственно героическом содержании, в ее монументальности — как эпическая фаза истории, раскрывшая свой внутренний смысл, свою всемирность. Задачу героического эпоса решала революция, выражая народные идеалы и требования, исправляя несовершенство реальной истории, внося в нее все то, что свойственно истории эпической. Поэтому революция могла — и хотела — впрямую стать содержанием нового героического эпоса. Он был ясным и громким веленьем времени, ибо революционная эпоха обладала высоким уровнем исторического мышления и осознавала свой эпический характер, свой всемирный героизм и, так сказать, свою жанровость. Мировосприятию и эстетическому мышлению 20-х годов свойственны вселенский космизм и эпичность, питаемые идеей и образом мировой революции; вера в ее неизбежность и окончательность, в неминуемость победы трудового народа на всей планете была источником невиданного энтузиазма, самопожертвования и героизма.

В молодом советском кино целостное всемирно-революционное мировосприятие наиболее ярко выразили, эпическое эстетическое мышление наиболее полно воплотили — каждый по-своему — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко.

Смысл героического эпоса, указывает Б. Путилов, «не в передаче реальных фактов истории, а в художественном конструировании исторических моделей, обобщающих народный исторический опыт и исторические идеалы» [19]. Героический киноэпос революции начался с того, что Эйзенштейн понял: семисерийный цикл фильмов «От подполья к диктатуре» (это, вероятно, первый эпический замысел в советском искусстве) — историческую модель, обобщающую опыт и идеалы трудового народа — надо строить именно и только на передаче реальных фактов истории, строить так, чтобы эта модель воплощала революционную борьбу народа за свои идеалы, то есть раскрыла глубинные закономерности исторического развития.

Осознание этого эстетического императива Эйзенштейном (а чуть позже — Пудовкиным и Довженко) стало исходным пунктом новаторства — поисков способов экранного изображения действительности в ее революционном развитии, а сам императив — фундаментальным принципом нового творческого метода.

Разумеется, в художественном сознании пионеров советского кино эпическая традиция фольклора не жила изолированно, отделенная от совокупного опыта мирового искусства и в особенности от завоеваний критического реализма, стоящего, как известно, у колыбели реализма социалистического. Жанровое сознание молодых новаторов питалось и романом XIX и XX веков, и классическим европейским и отечественным эпосом. Переработка эпических традиций входила в конкретно-историческое содержание идейно-художественных поисков, хотя и не заполняла поле экспериментов целиком.

Поэму «Хорошо» (она вышла в свет через

[18] Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос, с. 173.

[19] Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос, с. 175.

два года после премьеры «Броненосца») Маяковский начал так:

Время —
вещь
необычайно длинная,
были времена —
прошли былинные.
Ни былин,
ни эпосов,
ни эпопей.
Телеграммой
лети,
строфа!
Воспаленной губой
припади
и попей
из реки
по имени — «Факт»

Эйзенштейн думал и чувствовал иначе. Река по имени «Факт» не отрицала эпос, она питала и его, ибо вновь настали «времена былинные» и надо было создавать эпопеи (чем был тогда занят, вопреки своей декларации, и сам Маяковский, обогативший советскую литературу новым жанром лиро-эпической публицистической поэмы).

Но мало было решительно отбросить жанровые и прочие схемы дореволюционного и псевдореволюционного кино. Требовался ключ к иной художественной форме — ее жанрово-стилевая доминанта. Чтобы воплотить эпическое содержание времени, нужна была образная система со своей, экрану еще неизвестной мерой условности. Что должно ее определять, эту условность? Какой фактор установит ее меру? Из чего исходить, на что опираться в поисках?

Эйзенштейн ответил на эти вопросы, сделав великое открытие, ставшее краеугольным камнем метода социалистического реализма. Осмысливая революционное развитие истории в эпической традиции, режиссер понял, что ключ к новой форме и ее жанрово-стилевая доминанта — это новый герой: революционный коллектив, народная масса. И он, по его словам, решил «в центр драмы вдвинуть массу». Новый герой — творец истории — определил и выбор фактов и событий, и строение фабулы, и развертывание конфликта, и композицию «Стачки» — весь ее хронотоп.

Открытие нового героя, однако, — только начало. Надо идти дальше — строить эпическое действие.

«Эпическое действие — действие всеобщее. Оно развертывается не вокруг некоего героя, не вокруг человека, как это будет позже в любом художественном произведении, и не вокруг события, явления, одушевленного или неодушевленного предмета, как это будет принято в научных трактатах последующих веков, но вокруг человека, предмета, явления и события одновременно»[20]. Развивая принцип всеобщего эпического действия, Эйзенштейн разрабатывает образ коллективного героя, борьба которого создает пространство и время фильма и целиком их заполняет. В «Стачке» нет ничего, кроме этой борьбы: с ней связано, ею обусловлено, ее выражает все. Материал действительности эпически типизирован как непосредственно социальный и открыто конфликтный; на этом построена драматургия; развитие центрального противоречия определяет монтажный строй фильма.

Режиссер выстроил — по новому драматургическому принципу — абсолютное конфликтное пространство «Стачки», разработав прием эпической композиции, который, воспользовавшись метафорой Тынянова, можно назвать теснотой событийного ряда: по мере углубления и разрастания исходного конфликта фильма во всеобщий теснота возрастает, пространство становится все более плотным и требует от героя все больших усилий.

С возрастанием тесноты событийного ряда, которое выражает возгонку (одно из любимых понятий Эйзенштейна) конфликта и укрупнение задач и подвигов эпического героя, связано и решение времени в «Стачке». «... В «сагах об исландцах» время — не равномерный и непрерывный поток. Оно образует единство с событиями, неразрывно с ними связано, осознается только постольку, поскольку они происходят, существует только в них»[21]. Этот родовой признак эпоса последовательно выдержан в «Стачке»: время в ней меняет скорость в зависимости от коллективного героя, спрессовывается его активностью. Оно — время субъекта действия, то есть субъективированное активное

---

[20] Шталь И. В. Гомеровский эпос. М., 1975, с. 221.

[21] Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. М., 1971, с. 107.

время, как и пространство, выступающее производным от активности героя, создаваемое его деятельностью и целиком ею заполненное. Возникает динамичное пространственно-временно́е единство, обусловленное характером эпического героя. Так порождается хронотоп «Стачки» — новаторское развитие древней эпической традиции.

То же самое мы наблюдаем, изучая генезис образа коллективного героя «Стачки» (необходимый нам для понимания новаторства и Е. Дзигана в «Мы из Кронштадта», и Ю. Озерова в «Освобождении», и авторов «Великой Отечественной» и «Всего дороже»).

Режиссер выбирает коллизии, которые создаются действиями массы, а не одиночек, и строит ситуации так, что их конфликты могут быть разрешены только действиями массы. Поэтому на экране она всегда там, где должен совершать поступки центральный герой.

«Понятия «все» и «каждый» эпос истолковывает в прямом смысле, подает буквально: все до единого, каждый без исключения. (...) В подобной трактовке значения понятий «весь» и «каждый» оказываются синонимичными.

Одновременно эпическое «все» гомеровских поэм мыслится совокупностью многих «каждых», в системе данного понятия равноценных, равнозначных.

(...)

Вариантом подобной эпической соотнесенности «все» — «каждый» является соотнесенность понятий «человек» — «народ...» [22].

Это — родовой признак классического эпоса, выражающий мировоззренческие основы эпического сознания, и одновременно — фундаментальный содержательный и жанрообразующий принцип всех эпических форм. Они непременно строятся так, чтобы, воплощая конкретно-историческое содержание времени, раскрыть его суть через соотнесенность всех и каждого, народа (класса) и человека. Исторический оптимизм художника народной революции был родствен мировосприятию, породившему героические жанры фольклора, с их «идеей неизбежности и неодолимости победы героя, воплощающего силу и оптимизм коллектива. Идея эта в конечном счете определяет структуру эпической сюжетики и представляет собой один из законов эпического творчества» [23]. Этот закон по-новому осмыслен режиссером, исходящим из того, что художественную форму «Стачки» будет определять поведение коллективного героя, — осмыслен и включен им в складывающуюся поэтику рождающегося творческого метода.

«Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» продолжили новаторскую разработку традиций героического эпоса. Не рассматривая эту актуальную и на редкость содержательную (увы, неизученную) проблему специально, укажем лишь на то, что в «Броненосце» образ коллективного героя, не раздробляясь и не распадаясь на «каждого», существенно конкретизируется, дифференцируется в плане социальной типологии характеров — для того в первую очередь, но не единственно, чтобы сделать активными элементами драматургии личную волю руководителей матросского коллектива (они уже обрисованы полнее и четче, чем в «Стачке»). По-иному выражено в этих фильмах авторское отношение к материалу. В «Октябре», первом полижанровом произведении советского кино, жанр героического эпоса существенно преобразуется, осложняется, неся в себе и формируя жанры исторической хроники и народно-героической драмы (в фильме образ коллективного героя — революционного народа — взаимодействует с коллективным образом народного вождя: им выступает большевистский Смольный, штаб революции).

Разработка личностного начала «каждого» стало основной задачей авторов фильма «Мы из Кронштадта»: 30-е годы требовали раскрыть человеческую, психологическую содержательность народного коллектива. Безымянные прежде персонажи приближались к зрителям, называли свое имя и фамилию, укрупнялись и оказывались цельными характерами — социально-психологическими типами

[22] Шталь И. В. Гомеровский эпос, с. 69, 72.

[23] Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос, с. 171

(этот же процесс шел и в других жанрах нашего кино тех лет, основной задачей которого была, в русле развивающегося творческого метода, индивидуализация персонажей, психологическая разработка характеров, обусловленных временем и социальной средой).

«Освобождение» продолжило разработку этой традиции. В фильме коллективный портрет экранного героя — эпический образ народа — складывается динамически, из взаимодействия персонажей, которые дополняют, обогащают, «досказывают» друг друга: принципиально важно при этом, что они не взаимозаменяемы. Каждый есть эпический «каждый» и жизненно необходим для «всех», для того чтобы состоялось целое, — от солдата, придумавшего «мокроступы», до Верховного Главнокомандующего. «Все» внимательны к «каждому», и наоборот, ибо каждый — это все. Народный коллектив знает, что он является субъектом исторического действия только потому, что каждый член коллектива осознает себя в гигантской борьбе полноправным творцом истории, соавтором будущей победы в единении со всеми. Судьбы всех и каждого нераздельно сплетены для того, чтобы история двигалась к победе, «одной на всех». Поэтому самое страшное, что может случиться с человеком, — это отпадение от народного целого, желание или поиск иной, отдельной судьбы. Авторы фильма находят место и время для того, чтобы показать предателя, униженно молящего о пощаде. На каком основании? На единственном: он — свой: «У меня жена в Армавире». Жалкая смерть отщепенца не заслуживает быть изображенной в эпосе: выстрелы раздаются за кадром. А майор, потерявший во время боя самообладание и оставивший бойцов, искупает свою вину смертью, достойной воина.

В картинах «Освобождение», «Великая Отечественная» эпический «каждый» раскрыт в главном — в сознательном стремлении к общей цели вместе со «всеми», и типизирован как активная часть народного целого. Авторы «Освобождения» для всех персонажей нашли нужную меру типизации, исходя из жанровых законов современного эпоса, точнее, создавая их на основе жанровой традиции. Абсолютная необходимость и незаменимость каждого для существования всех, трагичность невосполнимых потерь — каждая смерть есть частичная, временная смерть коллективного героя, который находит в себе силы возрождаться вновь и вновь — создают в хронотопе фильма особую семантику образов «каждого». Они воспринимаются не только как участники данного события, но и в эпической перспективе: они пришли в историю, чтобы действовать в ней сегодня, завтра и всегда. Поэтому так высока их историческая значимость: в развороте гигантских событий ни один не теряется, не стушевывается, а проходит свой путь до конца. Гибель солдата — такая же трагедия, как и смерть маршала, каждая потеря может быть возмещена только единством целого.

Эпическая семантика «каждого» соответствует эпической семантике времени и пространства «Освобождения»: таково основное условие жанровой целостности фильма. Его художественный мир эпичен в целом и в каждом элементе, вплоть до монтажных. Так, не случайно в картине нет привычных нам крупных акцентных портретных планов, мотивируемых точкой зрения автора и персонажей и субъективизирующих повествование (как и в «Стачке», где каждый крупный план мотивирован экстраординарно, например, портретные планы шпиков и их звериных «масок»). Ю. Озерову и И. Слабневичу важно не дробить событийное пространство своим наблюдением, не «вмешиваться» в него своим присутствием, а находиться от него на такой художественной дистанции, которая позволяет одновременно видеть и целое, и детали, не отрывая вторые от первого и не подчеркивая присутствия камеры: она не «скрытая» и одновременно не «фамильярная». Персонажи не изолированы от окружающей среды и непрерывно взаимодействуют с ней, среда всегда в кадре и всегда активно событийна, ибо в эпосе, как мы помним, объект изображения — человек, предмет, явление и событие одновременно, действие эпоса — действие всеобщее. В «Освобождении» жанр четко и гибко определяет единый принцип соотношения различ-

ных смысловых планов действия, требуя решать его в целом как семантически однородное, содержательно-равнозначное, первопланное. Поэтому в нем ничего «проходного», служебного, все дано с одинаковым вниманием, ибо взгляд сказителя падает только на эпические события, других для него не существует (можно сказать и так: все, что сказитель видит, он видит эпически). Как известно, язык эпоса — «формульный» язык [24]. Кодифицированность повествовательных приемов — от постоянных эпитетов до сложных композиционных фигур — отвечает природе и потребностям жанра и выступает одним из выражений жанрово-стилевого единства произведения. В «Стачке», «Броненосце» и «Октябре» найдены и закреплены основные способы пластических характеристик персонажей (по принципу социальной типажности) и приемы сопоставления динамически контрастных событий. Эта кодификация плодотворно развита и обогащена в «Мы из Кронштадта» — по линии дифференциации персонажей и мотивации композиционно-монтажных решений. Разумеется, поэтика эпических фильмов С. Эйзенштейна и Е. Дзигана не сводится к «формульным» художественным приемам, она гораздо богаче, однако жанрово опирается на них. По законам жанра и в «Освобождении» представлена продуманная система точных и оригинальных «формульных» решений — стилистических, композиционных и монтажных. Не имея возможности останавливаться на них подробно, подчеркнем, что они по мере повторяемости приобретают в развитии действия особую семантику — эпическую, что и должно было произойти в хронотопе фильма. Так, проходящая через весь цикл композиция панорамы сражений, снятой с высоты птичьего полета, становится драматическим рефреном, который обнаруживает постоянное присутствие автора-сказителя и всеохватность его видения, всемирность его точки зрения («Ой, выйду я на высокую гору...» — Александр Довженко). Повторяющиеся приемы — не бедность поэтики, как может показаться, а ее жанровая природа, гибкость и разнообразие, ибо каждый повтор есть развитие: он раскрывает типологическое содержание каждого события, укрупняет его значение, и сам, как художественное решение, приобретает эпическую семантику, ведь он — элемент эпического мира фильма. «Формульные» решения неизбежны в нем и в обрисовке персонажей. Но это, повторю, отдельная и большая проблема (и снова, увы, совсем не разработанная).

Кодифицированные приемы в языке «Освобождения» в сочетании с некодифицированными (эта особенность эпической поэтики не так отчетливо и богато, но в рамках специфики и возможностей документального кино представлена в композиции и в монтажном строе «Великой Отечественной» и «Всего дороже») делают для зрителя ощутимым присутствие сказителя и ставят проблему авторского начала в современном киноэпосе.

●

А. Гуревич отмечает, что из огромной литературы средних веков исландская сага воспринимается современным читателем с наименьшими трудностями, очевидно, потому, что в ней решена задача, которая в XX веке актуальна для многих мастеров литературы: стремление автора самоустраниться из повествования. «Максимально возможная объективность изображения героев и событий; полнейшее отсутствие авторских оценок и вообще какого бы то ни было вмешательства автора; драматичность диалога с богатейшим «подтекстом», обусловленным предельной сдержанностью выражений чувств и мыслей; раскрытие внутреннего мира человека исключительно через показ его поступков и иных внешних симптомов, без «залезания» ему в душу; исключение из повествования всего, что прямо к сюжету не относится; простота языка, лишенного всякой метафоричности и субъективной образности...» [25].

Все эти черты явлены в эпических фильмах С. Эйзенштейна, Е. Дзигана и Ю. Озерова, однако по-иному содержательны. Для эпиче-

[24] Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958.

[25] Гуревич А. Я. «Эдда» и сага, М., 1979, с. 173.

ского сказителя древних времен и средневековья самоустранение из повествования было моментом и содержания, и формы. Для авторов советского экранного эпоса — только моментом формы. Она строится так, чтобы объективировать субъективно-авторскую трактовку жизненного материала, то есть сблизить образ действительности с самой действительностью, добиваясь этого сближения стилистическим решением фильма. Ви́дение автора, его оценки, вмешательство выражены так, что не делают личную точку зрения посредником между материалом и зрителем. Субъективность художественного воплощения реальности подчинена ее восприятию внутри эпической традиции, ибо мировосприятие и эстетическое отношение эпического автора к действительности обусловлены эпическим мышлением. Оно, пользуясь жанром, как регулятором формы, как формообразующим фактором, исходно определяет меру эстетической субъективности жизненного материала в произведении, меру художественной условности воплощения конкретно-исторического содержания изображаемого времени. Идеал художественной системы эпоса — тождество события и повествования о событии, повествования, у которого нет индивидуального автора, — этот идеал сохраняет все свое эстетическое значение и поныне. Однако в советском киноэпосе, классическом и современном, он ориентирует художника не на растворение в традиции, а на создание эпически-объективного образа героического времени — образа, в котором не ощутима конструктивная роль субъективного авторского ви́дения. Неявность этой роли — основной жанровый фактор формообразования в киноэпосе. Автор не отсутствует, однако не проявляет себя открыто, он ни в чем отдельном — и во всем. Он не обнаруживает свою творческую деятельность прямо — и является создателем художественного мира фильма, в котором полностью растворен, как бог пантеистов — в природе. Выработка художественной формы эпического историзма, воплощающей классово-коллективистскую точку зрения эпического автора, явилась одним из важнейших завоеваний социалистического реализма в пору его становления и значительным шагом вперед в его развитии в 70-е годы.

Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко в 20-е годы осознали и новаторски решили одну из основополагающих для современных эпических жанров проблему — соединение коллективного предания (отражения эпохи в общенародном сознании) и свободного вымысла, личной точки зрения на эпоху. Не отказываясь от своего ви́дения и воображения и не искажая его, пионеры социалистического экрана художественно воплотили коллективистское восприятие времени как свое индивидуальное, а свое индивидуальное — как коллективистское, ибо и то и другое было эпическим восприятием героического времени, порожденным этим временем. Единение взглядов стало возможным потому, что основоположники советского кино формировались как народные художники, выразители мировоззрения и мировосприятия революционной массы.

Многовековую традицию они этим не отбросили, а преобразовали, дав ей новую жизнь, включив в движение молодой культуры, нуждавшейся в этой традиции, искавшей с ней контакт для художественного самовыражения, эстетического самоосознания.

«Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем»[26]. В нашей киноэпической классике эпический мир, напротив, не завершен, а открыт будущему и точно знает свое продолжение, а не только предполагает его: это зрячее, провидческое прошлое, осознающее себя как звено исторического развития, как стадия борьбы за освобождение человечества.

Создатели «Освобождения», вслед за своими предшественниками, не ограничили себя, по тематике, по жанру и по основной задаче, рамками точного р а с с к а з а о прошлом. Они искали и нашли форму с к а з а о «временах былинных», о мировом пожаре, грозившем сжечь всю планету, и о подвигах богатыря,

[26] Б а х т и н М. М. Вопросы литературы и эстетики. с. 459

погасившего этот пожар и освободившего землю от нечисти, от хтонических сил. Особенность сказа здесь в том, что он, как у Эйзенштейна, но и в отличие от него, строится в основном на подлинных событиях, документирован и даже хронометрирован и тоже внутренне ориентирован на безусловность, так сказать, хроникального восприятия, однако в рамках иной художественной системы. Эйзенштейн отметил, что «Броненосец «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма. «Освобождение» выглядит как эпос и действует как эпос, но — особый: его сказовость обладает для зрителя непреложностью исторического документа, ставшего авторским художественным произведением. Эта диалектика — важное завоевание социалистического реализма в нашем кино 70-х годов, отозвавшееся во многих фильмах (достаточно назвать «Восхождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Факт» А. Грикявичуса.)

«В эпическом жанре, что явственно ощущается в цикле фильмов Ю. Озерова «Освобождение», продуктивно синтезируются стилевые приемы, идущие как от игрового, так и от документального кино. Влияние последнего заключается не только и даже не столько во введении в фильм хроники или съемок под нее, а в особой точности и достоверности реконструкции исторических фактов, обстоятельств и места действия, а место действия здесь — арена истории. Точность, которая не исключает, а предполагает крупность идейно-художественных обобщений, романтическую приподнятость, высокий пафос»[27].

Указанный Е. Громовым синтез осуществился потому, что был обеспечен типом художественного сознания авторов — новым эпическим историзмом.

Для современного киноэпоса (и близких к нему жанров), питающегося не только традициями нашей экранной классики, не менее значим и актуален совокупный опыт эпической литературы, отечественной и зарубежной, оказывающий сегодня, как это было и в 20-е, и в 30-е годы, и прямое, непосредственное, и косвенное влияние на формирование эпического мышления. Развитие киноэпосом 70-х годов литературных традиций целесообразно проследить, рассматривая народно-героическую киноДраму этого периода; но это — тема отдельного исследования.

Новым осмыслением поэтики героического эпоса и народно-героической драмы, явленной фольклором, не исчерпываются, как известно, основополагающие открытия Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко. Подчеркнем здесь, что созданные ими художественные формы вошли в поэтику рождавшегося в советском кино в 20-е годы творческого метода и стали его самостоятельной традицией — одной из тех фундаментальных, система которых и есть идейно-художественный субстрат метода, его эстетическая материя, его неизменное принципиальное самобытное содержание; оно постоянно в своей качественной определенности, неразмытости, непротиворечивости — и непрерывно движется, углубляется и расширяется, чтобы, решая все новые и новые задачи, соответствовать самому себе в меняющихся условиях. Творческий метод, как всякое живое, органическое явление, есть диалектическое единство устойчивости и изменчивости: его устойчивость обеспечивает система незамкнутых, открытых потребностям времени традиций, а изменчивость — новаторство, выражающее эти потребности в актуализации и обогащении традиций и тем охраняющее их и их систему от омертвения.

---

[27] Громов Е. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства — В сб. Жанры кино. М., 1979, с. 21—22.

Вадим Абдрашитов –
Александр Миндадзе

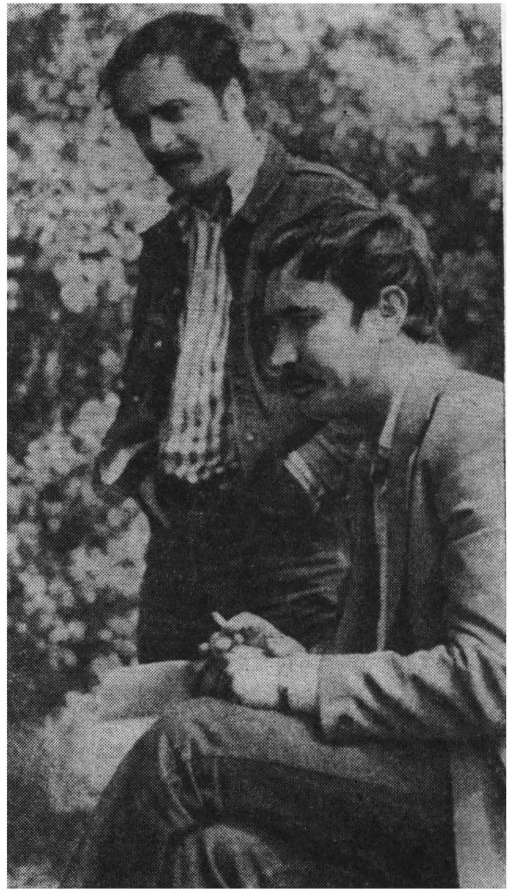
Общий язык

Беседу ведет и комментирует Петр Шепотинник

Вадиму Абдрашитову и Александру Миндадзе в «молодых кинематографистах» долго ходить не пришлось. «Отроческий» дух профессионального и морального инфантилизма, который иные сохраняют чуть ли не до пятидесяти лет, был ими изжит уже в первом совместном фильме — «Слово для защиты», с которого и началось их раннее «взросление». Под «взрослением» я здесь понимаю вовсе не только наработку профессиональных навыков, которые даются опытом, но сознательное стремление найти в кинематографе свою тему, свой способ общения со зрителем. За «Словом для защиты» последовали «Поворот», «Охота на лис», наконец, «Остановился поезд» — картины, подтвердившие, что долговременный союз режиссера и сценариста не случайность, каких может возникнуть десятки в изменчивом, подвижном, щедром на неожиданности кинематографическом производстве, а нечто более прочное совместная художественная программа.

Новизна творческой позиции и выделила Абдрашитова и Миндадзе из плеяды их кинематографических ровесников, хотя и в этой новизне было что-то особенное, скрытое, не бросающееся в глаза при первом знакомстве. Сказать, что их фильмы по жанру резко отличны от кинорепертуара, было бы явным преувеличением. Как раз наоборот. По внешним признакам и «Слово для защиты», и «Поворот», и «Охота на лис», и «Остановился поезд», чьи сюжеты берут начало в судебной хронике, достаточно традиционны. Кинематограф вообще, как известно, никогда не скрывал своей симпатии к сюжетам с ярко выраженной интригой, усиленной «криминалистическими» средствами. Ему, искусству молодому, есть чему поучиться. классическая литература в лице,

1 Миндадзе и В. Абдрашитов на съемочной площадке



скажем, Диккенса или Достоевского всегда являла собой образец глубины философского освоения «криминального» сюжета, нередко вычитанного писателями с газетной полосы происшествий. Фильмов, обязанных своим появлением на свет юридической практике, снималось и снимается предостаточно — в этом легко убедиться, взглянув на афишу кинонедели. И все же привычные жанровые определения не только не исчерпывают стиль и содержание фильмов Абдрашитова и Миндадзе, но и способны ввести в заблуждение.

Как известно, искусство всегда (и каждый раз по-своему) сгущает реальность до сюжетной модели, на которой автор демонстрирует свое отношение к жизни. Но сколько вокруг нас бродит по экранам фильмов, чьи герои беспрепятственно движутся по лихой, до предела «сгущенной» фабуле́ так, словно наша жизнь на девять десятых состоит или из захватывающих дух криминальных историй, или из способных растрогать душу «счастливых случайностей». Подобные экранные конструкции заслужили чуть высокомерное и чуть ироническое отношение критиков, поскольку замысловатость сюжета не всегда сопрягается там с процессом постижения человека в сложной жизненной ситуации.

Суть разговора, который ведут с экрана сценарист Александр Миндадзе и режиссер Вадим Абдрашитов, по-моему, и заключается в первую очередь в попытке исследовать закономерности духовного бытия через чрезвычайное и поэтому в известной мере случайное, выходящее за рамки привычного события в жизни человека.

Но не стоит, наверное, самому искать ответы на вопросы, которые хочется задать своим собеседникам... А вопросов много. И не всегда они выстраиваются в ясный логический ряд, часто теснятся, опережают друг друга, и определить, какой из них главный, поначалу чрезвычайно трудно.

Как формируется совместная творческая программа сценариста Александра Миндадзе и режиссера Вадима Абдрашитова? Какие трудности встречают на пути друг к другу режиссер и сценарист в поиске общего художественного языка? Феномен стабильности их союза наводит и на такой вопрос: что перед нами — тот особый случай, когда два художественных мира находят свое более полное выражение, только пересекаясь? В чем же тогда заключается энергия притяжения двух разных творческих индивидуальностей? И отсюда: как определить значение слова «разных»? Хотя долгий союз, казалось бы, в первую очередь говорит об обратном — об общности, а не о разности их взглядов на искусство, все же вспомним начало Абдрашитова: изобретательную, остроумную четырехчастевую экранизацию сатирического рассказа Григория Горина «Остановите Потапова!», сделанную молодым режиссером еще во время учебы во ВГИКе, в мастерской М. И. Ромма — Л. А. Кулиджанова. Ни в одном из последующих фильмов Абдрашитова не найдется места гротесково-ироническим интонациям вгиковской короткометражки.

Впрочем, может быть, я сужаю круг интересов и замыслов режиссера и, неровен час, когда-нибудь в его творческой биографии на смену камерно-психологическим драмам придут фильмы иного стиля и смысла?

В. Абдрашитов. Я, признаться, никак не могу объяснить логику моего «перехода» от сатирической комедии к строгой драматичности «Слова для защиты», поскольку думаю, что он отсутствует. Обе эти картины представляют собой попытку решить одну и ту же проблему — соотношения духовного и бездуховного в человеке. И вычеркивать «Потапова» из общего списка, объясняя это только особенностями жанра и стиля, по-моему, не нужно. По сути «Потапов» нашел свое прямое продолжение в картинах по Сашиным сценариям.

Подчеркиваю: по сути, поскольку по форме такой фильм и не мог быть похожим, скажем, на «Слово для защиты». Рассказ Григория Горина требовал более уплотненной, более острой формы. То есть, конечно, теоретически можно представить и этот рассказ в повествовательной экранизации, но мне показалось, что он требовал другого: откровенной кинематографической игры. Игры, в процессе которой, повторяю, мы перед зрителем хотели по-

«Слово для защиты». Костина — М. Неёлова, Межникова — Г. Яцкина

ставить совсем не шуточные проблемы... Поэтому-то и «Остановите Потапова!», и все картины, сделанные с Миндадзе, родственны по мысли, и сущностной разницы между ними я не вижу.

П. Шепотинник. Вы вот уже четвертый раз показываете себя приверженцами так называемой «юридической драмы». Как протекает процесс перерастания истории, взятой в сыром виде из судебной хроники, в сценарный сюжет?

А. Миндадзе. Начнем с того, что сама по себе «юридическая ситуация» всегда для нас только первопричина замысла, повод для сценария — первый возбудитель фантазии, способной «изготовить» из реального происшествия сюжет с нравственной сверхзадачей. Хотя бывает и так, что первотолчком является не сама ситуация: часто уже ранее созревшая в сознании идея ищет для себя наиболее подходящую форму и находит ее в судебной хронике. Но, так или иначе, путь от нее к сценарию очень извилист. Конечный желаемый результат — этой ситуацией резче обозначить стыки человеческих отношений, обострив и высветив их в душевном конфликте.

В. А. Здесь необходимо добавить следующее. Когда наши картины пытаются истолковать в каком-то сугубо «криминалистическом» духе, надо иметь в виду, что все юридические ситуации, лежащие в основе наших сценариев, предельно просты.

Девушка пытается убить возлюбленного (только пытается, а не убивает!) и одновременно покончить с собой, но ей это не удается... Молодая пара, едущая в легковом автомобиле, сбивает старушку: таких несчастий, увы, происходит ежедневно множество в одной только Москве. По городскому парку шел человек, на него напали два хулигана и избили его. Виноватый пойман, состоялся суд — и тут в самих событиях мы не найдем ничего сверхъестественного. Да и в последнем нашем фильме вместе с непредвиденной аварийной остановкой поезда (которая, кстати говоря, занимает не более пяти-восьми минут экранного времени) «останавливается» и фабула — никто никого не будет ни преследовать, ни похищать...

А. М. Мы не принадлежим к любителям таких «юридических» конфликтов, которые интересны своей исключительностью — всевозможных подлогов, провокаций, тайных ходов и контрходов. В чистом виде «криминалистическая» драматургия нас не интересует. Другое дело, что, по нашему мнению, нет ничего плохого в том, когда пользуются жанровыми принципами детектива в разработке нравственной темы. Только мы о «детективности» сюжета заботимся ровно настолько, насколько нам важно, чтобы зрителю было интересно.

П. Ш. Итак, ты выделил из массы возможных два способа использования реального факта в сценарии. Первый — «прямой», когда готовая ситуация впоследствии развивается литературно и зрительно, и второй, «обратный», когда созревшая авторская идея ищет готовую форму «криминального» сюжета...

А. М. Я хочу уточнить. Готовая юридическая ситуация существует во всех случаях. Только в разных фильмах ее удельный вес был разный. Представить же себе с абсолютной точностью, как шел творческий процесс, «прямым» или «обратным» ходом, по-видимому, нельзя — его движение гораздо разветвленнее и прихотливее. Хотя можно предположить, что зависимость готового сценария от сырого факта в «Слове для защиты» более очевидна, в «Повороте» — менее, в «Охоте на лис» и «Поезде» — еще меньше. Но во всех случаях, повторяю, реальный судебный факт — лишь повод, условие игры, в процессе которой этот факт не просто находит в сценарии формальное оправдание, а сознательно вписывается в бытовую среду.

П. Ш. Иначе говоря, видя перед собой ф а б у л у, вы не стремитесь усилить ее исключительность с тем, чтобы выявить волнующий вас нравственный с ю ж е т. Но тем не менее его каркас достаточно жесток, во всяком случае, настолько, насколько необходимо, чтобы была обеспечена определенная категоричность, последовательное устремление к доказательству волнующей вас нравственной идеи. Это, думаю, свойство не только ваших картин, если ставить их в ряд с наиболее заметными фильмами конца 70-х — начала 80-х годов. Мне кажется, что в последнее время становится более влиятельной тенденция создавать фильмы с категоричной формой изложения авторской концепции в отличие от картин, в которых жизненная реальность запечатляется со свободой, присущей самой жизни. Ведь и у А. Гельмана, и у А. Володина, и у Н. Рязанцевой, и у Р. Ибрагимбекова — тех авторов, о которых сейчас особенно много спорят, — драматургия носит тенденциозный характер, заставляя зрителя вспомнить о притче. Симптоматично в этом смысле и обращение Л. Шепитько к прозе В. Быкова. В какой мере вы находите это явление типичным и насколько я прав, относя к его сторонникам вас с Вадимом?

А. М. На мой взгляд, тенденциозность — это как раз то слово, которое отражает суть дела. В нашем кинематографе в конце 50-х — начале 60-х годов протекал очень длительный и крайне полезный для искусства процесс открытия ранее неизведанных, не освоенных искусством кинематографа пластов жизни. В эту жизнь действительно было интересно вглядываться, как бы не нарушая правильность ее очертаний, не воздействуя на нее резкой драматургической формой. Теперь же, мне кажется, задают тон те драматурги, которые стараются тенденциозно заострить жизненные события. Для того чтобы вывести в герои современного человека, мне лично такая тенденциозность просто необходима. Нам потому и требуются юридические ситуации, чтобы показать человека не в состоянии покоя, а в состоянии конфликта, взрыва и вдруг осветить грани его души.

П. Ш. И все-таки тенденциозность тенденциозности рознь. О ваших картинах никак нельзя сказать, что они подводят зрителя к четко выраженной идее, сформулированной в виде нравственного «категорического императива», которому необходимо следовать. Зритель отвергает такой фильм, в котором авторские симпатии и антипатии представлены в виде готовых умозаключений.

Я позволю себе обратиться к высказыванию А. Миндадзе двухлетней давности: «...это важный принцип нашей драматургии, не всегда нужно — да и не всегда возможно — ставить фильмы, в которых даются рецепты, советы и

ответы. Фильм — это постановка вопроса. Когда пишешь о сегодняшнем дне, о его особенностях и сложностях и пытаешься воссоздать характер в русле эстетики реалистического анализа — без гротеска, без сгущения сатирой и так далее, — трудно разделить в персонаже черное и белое. Более того, сам автор порой не рискует оправдать или обвинить своих героев, потому что каждый из них, даже если это, к примеру, негодяй, должен быть объяснен»[1]. Как бы вы сами привели в согласие эту мысль с заявлением о тенденциозности?

А. М. Когда я говорил о тенденциозности, я прежде всего имел в виду остроту нравственной проблемы, а вовсе не ратовал за такой способ выражения, при котором авторами по движению сюжета расставляются с абсолютной четкостью все оценочные знаки, делаются акценты, способные втолковать зрителю, кто прав и кто виноват. Хоть мы и закладываем в сюжет ситуацию критическую, а потому требующую известной определенности отношения к ней, мы всегда пытаемся решить ее средствами психологического кино. Любая, в том числе и критическая, ситуация разворачивается в повседневности, лишь ненадолго нарушая ее привычный ход, поэтому ситуацию и необходимо поверять этой повседневностью. Здесь, на первый взгляд, заложено некое противоречие, но, если разобраться, все, в том числе и отдаленные, глубинные последствия экстремальной ситуации выявляются как раз в будничном течении жизни. Наиболее наглядно мои слова могут быть доказаны на примере «Поворота».

Еще раз вспомним начало фильма: молодая супружеская пара на «Жигулях» сбивает старушку. Вот, пожалуй, и все, что можно было определить как экстремальное в сюжете. Остальное же, то есть все основное, что отозвалось драмой в жизни героев, надо было решать на уровне повседневной правды, не пытаясь совершать насилие над привычным ходом жизни. Мы понимаем: такая фабульная завязка могла потребовать и другого поворота событий, воссозданного на ином градусе накала: со страстями, с пощечинами, размолвками, разводами и т. д. Нам же был в первую очередь интересен контрапункт критического момента и «структуры» повседневности, которая в конечном итоге определяет законы жизненного поведения героев.

Ведь не секрет, что судебные коллизии, служащие основой «уголовной» литературы, нередко побуждают авторов уходить от правды характеров ради экстраординарности сюжетов. Нам же эта правда важнее всего. Мы стремимся не только в главных — в каждом герое обнаружить тот комплекс жизненных идей, которые и составляют его суть. Имея в распоряжении критическую ситуацию, нужно не ускорять с ее помощью естественное течение жизни, а, наоборот, точнее следовать правде жизненных обстоятельств.

П. Ш. Каким же образом это «естественное течение жизни» сгущается до сюжета? Как протекал процесс возникновения замысла, скажем, «Охоты на лис»?

В. А. Мне лично на этот вопрос ответить трудно, потому что сценарий «Охоты на лис» я, как режиссер, в абсолютно готовом виде получил из рук Миндадзе, и в процессе экранизации сценарий, за исключением некоторых мелочей технического порядка, не претерпел никаких изменений.

А. М. Трудности перерастания замысла в конкретный фильм в первую очередь определяются теми героями, с которыми имеешь дело. Когда мы ставим задачу изобразить современного человека, прежде всего необходимо выявить способ его жизни, который часто явно не обозначен в его поступках, не «бросается в глаза» некими особыми жизненными проявлениями. Ведь есть такие герои, которым на вопрос «как строить свою жизнь?» или, проще сказать, «что делать?» ответить нечего, поскольку жизнь им в категорической форме этот вопрос не задавала. Такой герой чаще знает лучше «чего не делать» — допустим, не надо совершать подлости, жить нечестно, поступать не по совести и т. д., но знает он это все умозрительно, как прописи. По отношению к окружающей жизни, захватывающей его в свой беспорядочный круговорот, у него нет никаких сознательных требований, его нравственную про-

[1] Искусство кино, 1979, № 6, с. 83.

грамму сформулировать невозможно. С такими героями — к ним в первую очередь нужно отнести Веденеевых — мучаешься больше всего: в их поведении есть нечто неустойчивое, их поступки нерезки, приглушены.

Герой «Охоты на лис» несколько иной. Способ его жизни заявлен во всем его поведении...

В. А. Белов абсолютно уверен в том, что знает, как надо жить, и поэтому живет, не задумываясь над проблемами бытия, кажущимися ему абстрактными. Он живет конкретной жизнью, в которой ему все предельно ясно.

П. Ш. Причем, наверное, его субъективная правда, или, как сказал Миндадзе, «способ жизни», кажется ему такой стабильной именно потому, что Белов никогда не задавался вопросом, существуют ли другие «способы»...

А. М. Совершенно верно. Его не интересует, как живут Беликовы, ему достаточно ощущать уверенность в собственной позиции. С таким героем работается проще, поскольку он ясен как личность, он быстро и легко узнаваем. Такого человека особенно интересно втянуть в некую ситуацию, способную пробудить в его сознании ранее дремавшие силы. Вот и в нашей картине Белов не знает, как реагировать на внезапный зов души, пробудивший его внимание к Беликову. Он мучается, мается, затем смятение затухает, но душа уже обогатилась переживанием, смысл которого ему еще не очень ясен. Подобного рода персонажи с самого момента замысла уже имеют свою походку, свой язык, только требуется, так сказать, внимательно к ним прислушаться, приглядеться, чтобы их запечатлеть.

Постепенное превращение такого «героя замысла» в героя фильма происходит как бы в процессе «наблюдения» за ним. Если он хорошо узнан, если он взят из жизни, то нужно только пристально за ним следить, оставляя за кадром свое к нему отношение и предоставляя ему возможность самовыявления.

П. Ш. Для меня это, откровенно говоря, неожиданность. Я никак не мог предположить, что Белов — из «легких» для режиссера характеров. Вообще, видимо, любопытно поразмышлять над тем, как соотносятся в процессе работы над фильмом определенность, прямота, ясность характера героя со способами выявления этих качеств на экране. Может быть, для вас понятие «способ жизни» многое объясняет и в рабочем порядке служит верным ориентиром, но в том, наверное, и заключается главное художественное приобретение в образе Белова (его великолепно сыграл Владимир Гостюхин), что этот «способ» открывается нам не сразу. Гостюхин в роли Белова, внешне малоподвижный, замкнутый, равнодушно-сосредоточенный, с какой-то, я бы сказал, мучительной медлительностью, открывает нам истинную сложность мира своего героя. Артисту словно боязно, что все узнают о душевной драме Белова, о сломе, который вот-вот обернется кризисом, потерей привычных, устоявшихся представлений о жизни.

Поэтому мне и казалось, что с таким героем было особенно трудно иметь дело и за письменным столом, и на съемочной площадке, даже при условии точного актерского попадания. Разве у вас не было трудностей в поиске путей выражения на экране его «способа жизни»?

В. А. Трудности, конечно же, были, хотя во многом их нам помог преодолеть Владимир Гостюхин. Но возникали они совсем не потому, что герой по складу души мало и неохотно себя «представляет» на экране. Как раз наоборот. Режиссеру, по-моему, надо всегда искать опасность там, где персонаж слишком много про себя говорит, себя объясняя. Не проиллюстрировать способ жизни, а выявить его — вот в чем задача. И выявить, как правильно сказал Саша, «наблюдая»... Герой Гостюхина поэтому, как ни странно, более кинематографичен, поскольку к его характеру режиссер может найти пути, очень щедро используя актерскую пластику и порой пренебрегая прямым словесным выражением состояния души персонажа.

П. Ш. Означала ли эта определенность, с которой еще до сценария был виден его герой, что еще тогда существовал прицел на актера? Создавать роль в расчете на конкретного исполнителя — существует ли у вас такая практика?

А. М. Такая практика, может быть, интерес-

«Поворот».
Наташа — И. Купченко,
Виктор — О. Янковский

на, но она чревата опасностью сузить пространство существования характера мерками чьей-то конкретной актерской индивидуальности. Гораздо интереснее, имея роль, в которой есть известная незавершенность, дописывать, доигрывать ее в контакте с уже выбранным исполнителем. Так, скажем, дело обстояло в «Охоте на лис»...

П. Ш. В чем же конкретно эта доработка заключалась?

А. М. Была в процессе съемок для нас очень трудная сцена — встреча Белова с Беликовым в комнате для свиданий. Нужный нам смысл здесь накапливался очень долго.

Поначалу герой Гостюхина в этом эпизоде был человеком, которому только лишь требовалось до конца прояснить сложившуюся ситуацию: он никак не мог взять в толк, почему же Беликов с таким равнодушием отвергает его опеку.

Но в результате большой работы Вадима над этой сценой и точно найденной Гостюхиным ноты поведения сцена, как мне кажется, приобрела еще один важный смысл. В ней Белов не только пытается понять Беликова, но хочет склонить его к себе, одержать над ним моральную победу, или, иначе говоря, сделать Беликова Беловым.

Чувствуя, что другого способа к достижению этой цели, нежели рассказ о собственной жизни, он не знает, Белов пытается поставить мальчику в пример свою биографию, но эти поучения у Беликова не вызывают ни сочувствия, ни доверия — и Белов нервничает, теряется, поймав скользнувшую на лице Беликова улыбку, допытывается у него, «почему он улыбается», чувствуя в этой улыбке (или она ему только почудилась?) молчаливое отрицание.

П. Ш. Утверждение Вадима об абсолютной готовности сценария кажется мне не совсем ясным. Что же, со времени возникновения замысла до того момента, когда Миндадзе вручает тебе отпечатанные на машинке 60 страниц сценария, вы не обмениваетесь мыслями и проектами по поводу будущей работы?

В. А. На этой стадии почти нет. Хотя, конечно, работа над сценарием в широком смысле слова продолжается в течение всего съемочного процесса, вплоть до перезаписи, до последних фраз, сказанных актером в тонателье.

Предположим, в какой-то момент вдруг становится ясно, что реплика сценария оказывается лишней, за нее неожиданно может «сыграть» молчание или пауза, или музыкальная (шумовая) фраза.

Или какое-то слово, которому поначалу не придавалось никакого значения, вдруг «играет» с тройной силой или же выясняется, что при необходимом акценте, при актерском «усилении» оно сможет так «заиграть».

Или слова в устах конкретного актера начинают казаться недостаточно точными для его психофизики и приходится искать какие-то другие, более точные реплики.

Или эпизод в сценарии, и логически, и эмоционально необходимый, при монтаже кажется тавтологическим, потому что в соседней сцене разными средствами уже набрано нужное нам качество. В этом смысле сценарий совершенствуется вплоть до самого последнего момента сдачи фильма, все более органично врастая в него.

П. Ш. Но все-таки сценарий, как бы совершенен он ни был, не гарантирует легкость режиссерской работы над ним, а, может быть, своей завершенностью и создает особые трудности. В чем они для тебя заключаются?

В. А. Сложность для меня всегда одна и та же — сохранить на экране круг мыслей, проблем, волновавших Миндадзе.

Сценарии Миндадзе не просты для реализации как раз в силу своей законченности. Все фабульные линии прослежены, все увязано в сюжет, и очень легко сделать по любому сценарию А. Миндадзе картину не про то, о чем написан сценарий.

Например, по сценарию «Слово для защиты» можно сделать, условно говоря, «арабский фильм» про несчастную девушку, которая так крепко любила, что ей позавидовала адвокатесса. Это действительно есть в картине, но только лишь как одна из пунктирных линий сюжета. Сценарий же в г л а в н о м не об этом. Миндадзе поднимал в нем вопросы, скажем, такого порядка: что из себя представляет жизнь Межниковой и почему эта жизнь не дает Межниковой такой полноты чувств, которой обладает Костина? Для того, чтобы искать ответ на эти вопросы, в сценарий начинают вплетаться другие линии взаимоотношений Межниковой. с друзьями, с родителями. Мы пытались искать смысл сегодняшнего душевного ее состояния в прошлом, придавая ее экранному образу ретроспективную глубину.

И, насколько я понимаю сценарий, именно эта разведка ее мира и была в сценарии главным. А эффектная интрига, о которой я говорил, для нас являлась чем-то вроде сжатой пружины, которая должна была привести в движение весь «часовой механизм» сценария.

Но ведь очень просто по сценарию А. Миндадзе снять фильм про такую вот «п р у ж и н у».

Так же просто по сценарию «Поворот» снять бытовой детектив о том, как постепенно ведется расследование уличного происшествия: как долго ищутся очки старушки, как потом, после того как их находят, выясняется, что дело не в очках, а в скорости автомобиля, а позже — не в скорости, не в очках, а в чем-то третьем и т. д. Этот фильм тоже, наверное, интересно бы смотрелся за счет его внешней завлекательности. Но сценарий был написан, думается, совсем о другом. Взяв только лишь для «затравки» ситуацию дорожно-транспортного происшествия, сценарист намеревался исследовать поведение современного человека в этой ситуации.

Саша здесь вскользь упомянул еще об одном варианте решения «Поворота», который опять же самым нехитрым образом можно было извлечь из сценария. Нам даже, не скрою, советовали ввести в сценарий побольше эмоций, слез, вплоть до драки между супругами после сцены в ресторане.

Да, действительно, можно было и поиграть на «чувствах», и такой фильм с «чувствами», что называется, лучше бы смотрелся. Но, наверное, он грешил бы относительно правды жизни, которая не так уж часто дает открытое выражение эмоций. Я каждый раз на съемочной площадке сталкивался с тем, с чем, думаю, сталкивается за письменным столом Миндадзе. А именно: с соотношением эмоционального и аналитического в нашей жизни.

Повторяю, можно было сделать картину более эмоциональной. Можно. Но что-то я не вижу в жизни чересчур ярко выраженных эмоционально поступков. Мне думается, что жизнь более сдержанна в своих эмоциональных проявлениях, в наше время особенно. Как только она подает примеры аномалий (таких, как в «Слове для защиты»), так сразу о ней начинают говорить как о «заимствованной» из романтического прошлого.

Герои же «Поворота» живут той же самой жизнью, которой живем и мы.

«Охота на лис». Белов — В. Гостюхин

Не будет никакой драки после ресторана, максимум, что сделает Веденеев, омраченный происшедшим в ресторане, — грохнется на раскладушку в кухне в то время, как жена поплачет в подушку. Пройдет ночь размолвки. А завтра снова наступит жизнь. Здесь, на мой взгляд, и надо было искать смысл финала картины, который показался многим недостаточно определенным.

Хорошо, примем этот упрек. И возразим: а что, собственно, можно было предложить взамен этого финала? Чтобы супруги поссорились, чтобы Веденеев гневно осудил свою жену, в то время как и сам он вел себя не всегда достойно?..

Что, собственно, он должен был сказать по телефону профессору? Что, мол, нет, теперь я не буду защищать диссертацию, потому что мое моральное лицо молодого ученого несколько перекошено? Это ведь неправда. Будет и защита диссертации, будут и новые отпуска с поездками по Волге: жизнь возьмет свое. Единственный твердый моральный урок, который как дважды два — четыре усвоит Веденеев, — сведется к тому, что надо осторожней ездить на автомобиле...

П. Ш. Но не погрешит ли такой финал нейтральностью? Поиски способов недидактического выражения авторской позиции, по-видимому, ставят перед вами особые задачи, и главная из них — не потерять смысл фильма, довести до зрителя его пафос. На какой же ответный ход мыслей зрителя вы рассчитывали, приготовив для него такой неопределенный по смыслу финал?

В. А. Отсутствие абсолютно ясного финала, повторяю, для меня вполне соотносится со сложностями жизни как таковой. С точки зрения фабулы, кстати говоря, фильм никаких неясностей зрителю не оставлял: результат судебных разбирательств в картине был изложен. Однако мы сознательно старались оставить зрителю неутоленное формально-логической развязкой чувство озабоченности и тревоги.

Пафос, о котором ты говоришь, или своего рода катарсис, заключался в его о т с у т с т в и и, в его недостижимости.

Можно, конечно, было сочинить для наших героев эффектный, мощный, так сказать, «классический» катарсис, погрузив в его эмоциональную атмосферу и зрителя, но, увы, катарсис в жизни, как правило, не наступает явно и сразу, как бы нам этого ни хотелось.

Наверное, нельзя говорить о конструкции

финала, не размышляя об общем построении сюжета картины. И такой сюжет, на наш взгляд, требовал именно такого финала. Искусство кино знает множество открытых финалов. Предположим, нас поражает внесюжетный финал фильма Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд». В чем заключается воздействие заключительных кадров фильма: сверхкрупного плана часового механизма, отмеряющего секунду за секундой? В чем сила предшествующих этому финалу сцен, где мы видим цепочку из скрепок и вешалку на стене в часовой мастерской? Может быть, именно в незначительности того, что оставил после себя Гия?

В незначительности финала и выражается возможность катарсиса.

П. Ш. Я возвращаюсь к своему вопросу. Есть ли в задуманном фильме какое-то образное «скопление», которое пластически формулирует основную задачу фильма и к которому приходится по-разному нащупывать дорогу? Или же конструкция — сначала сценария, а позже фильма — выстраивается как-то иначе?

Мне, например, показалось, что такие узловые образные точки «Охоты на лис» — непосредственно сцена «охоты» и сцена игры в волейбол в колонии...

В. А. Я не разделяю этой точки зрения. По-моему, если структура картины правильна, то не следует метафизически вынимать из картины какие-то эпизоды и говорить, что они «узловые».

Например, если говорить об эпизоде игры в волейбол как таковом, если его изолировать от контекста картины, то в нем ничего не останется, кроме лиц колонистов и ...игры в волейбол, сопровождаемой превосходной музыкой Эдуарда Артемьева. Если этот эпизод и работает, то потому, что он стоит в определенном контексте, в неслучайном месте. А именно: после трудного эпизода разговора Белова с Беликовым в комнате свиданий. Поставь этот эпизод в другое место, и он вряд ли являл собой что-либо большее, нежели монтажную перебивку, описывающую быт колонии для трудновоспитуемых подростков. Я здесь никаких Америк не открываю: всем известно, какую роль играет композиция в драматургии фильма.

П. Ш. Поставим вопрос иначе: были ли в картине эпизоды, которые давались вам более или менее легко?

В. А. Здесь опять же нельзя дать однозначного ответа, поскольку одни эпизоды сложны по организации съемок, другие — по операторскому решению, третьи — по работе с актерами. Но, естественно, вычленяются и такие сцены, над которыми нам приходилось усердно работать по всем, так сказать, составляющим. И в первую очередь для нас, конечно же, важны те эпизоды, в которых должна быть чрезвычайно четко соблюдена концептуальная точность замысла. Малейший нюанс неверен — а вместе с ним — сцена, а со сценой и вся картина начинает менять смысл. Допустим, для нас, да и для актера, такой особо сложной сценой, наверное, была беседа в комнате для свиданий и эпизод в ресторане в «Охоте на лис».

Но опять же хочется вслед за этими эпизодами привести в пример какие-то другие, и в результате начинает казаться, что, если вдуматься, все эпизоды не просто были сложными, а всегда должны быть сложными для постановщика. Была, к примеру, у нас в фильме вот такая сцена.

После незадавшейся беседы с Беликовым Белов соглашается подвезти на мотоцикле девушку, которая, как выясняется, работает учительницей в колонии. Разговор с ней еще более усиливает смятение Белова. Он в глубине души не понимает, как может такой мягкий человек, как она, иметь дело с Беликовыми и ему подобными, способными с презрением отнестись к человеку, пришедшему к ним с открытым сердцем. Ссылаясь на неисправность мотоцикла, Беликов высаживает спутницу, оставив ее на шоссе, резко нажимает на газ и, вконец раздосадованный и омраченный, уезжает.

Эта сцена, в сценарии логично подчеркивавшая состояние Белова, была разыграна легко, без особых усилий. В фильме же она была явной тавтологией, доказывая уже доказанное. В итоге от нее пришлось отказаться, ибо за легкостью исполнения пропала бы психологическая многоплановость, к которой мы стремились.

Когда эпизод дается легко, это тревожный симптом, чаще всего это говорит о том, что по замыслу и по исполнению он не удался.

А. М. Другое дело, что часто в самом процессе съемок происходят превращения, которые никто не мог раньше подозревать. Вроде бы в сценарии учтено все: и смысл, и психологическая тональность, и длительность эпизода, но вдруг смотришь на экран, и перед тобой вырисовывается его третье измерение: он приобретает незапланированную смысловую нагрузку. Логика замысла, логика теоретическая опрокидывается логикой практики. Как бы ты ни пытался напрячь свое воображение, такую метаморфозу трудно предусмотреть.

П. Ш. Мне кажется, что именно такие эпизоды говорят о том, что из конструкций и схем, блоков и отдельных идей вдруг начинает не конструироваться, а именно рождаться, постепенно срастаться в целое художественный организм, чувствующий свои собственные законы и начинающий выстраивать свою собственную судьбу...

А. М. Мне хотелось бы поподробнее расшифровать на первый взгляд абстрактный термин «многоплановость», о котором упомянул Вадим. И в сценарии, и в фильме всегда хочется отойти от той традиционной драматургии, которая ограничивается лишь изложением событий. В идеале события должны быть сопряжены таким образом, чтобы не просто второй эпизод по формальной логике изложения зависел от первого, третий от второго, а, допустим, пятый от восьмого, десятый от второго и т. д. Внутренняя опосредованная связь должна составлять силовое сюжетное поле фильма, в котором малейшее перемещение энергии важно, а сюжетная «пустота», «бездействие» порой исполнены драматического напряжения.

П. Ш. Я потому и возвращаюсь к названным ранее эпизодам, что в них, наверное, и есть точки пересечения этих силовых линий.

А. М. Такие эпизоды многофункциональны, они держат весь фильм, а не просто осуществляют формальную связь между эпизодами.

П. Ш. Если вспомнить начало нашей беседы, когда мы толковали о «юридической ситуации», то думаю, что так важно следить за каждым эпизодом еще и потому, что этого с особой строгостью требует «юридическая» принадлежность сюжета.

В. А. Это важно прежде всего, поскольку этого требует правда жизни. Та самая правда, которая воплощена в сценарии. На вопрос о том, какие режиссерские средства я выбираю для того, чтобы реализовать на экране доставшийся мне сценарий, я всегда отвечаю однозначно: такие, которые помогут мне без искажений донести до зрителя мысль сценариста. Для этого прежде всего необходимо постоянно в своем сознании держать о б щ у ю идею картины. Разбираясь в частном, будь то организация съемок, выбор актеров, натуры, музыки, костюмов, работа над отдельными эпизодами, постоянно надо иметь представление о картине как о ц е л о м — эстетическом и этическом. Но при этом, разумеется, нужно не просто слепо следовать за сценарием, а при каждом удобном случае сообщать сценарному замыслу новое движение, обогащать его. Это обогащение неизбежно, ведь литература сценария, как бы талантлива она ни была, есть литература, и она обязательно поверяется на съемочной площадке атмосферой реальной жизни, в которой она должна существовать. Эту мысль наилучшим образом может продемонстрировать ход работы над последним нашим фильмом — «Остановился поезд».

А. М. История сценария разворачивается вокруг железнодорожного инцидента, во время которого машинист ценой своей жизни предотвращает гибель пассажиров. После длительной «технической» паузы в путешествии пассажиры покидают место происшествия. Неподалеку от места их вынужденной остановки в двухместном номере гостиницы соседнего городка остаются двое наших героев — следователь и журналист.

Следователь со свойственной его характеру обстоятельностью к деталям доискивается до всех мельчайших причин происшедшего...

В. А. ...с обстоятельностью и я бы еще добавил: максимализмом...

А. М. ...журналиста, бывшего свидетелем инцидента, интересует другое — подвиг машиниста. Следователь, докапываясь до сути дела,

постепенно обнаруживает, что виной происшедшему — халатное отношение к делу технического персонала. Таким образом, погибший машинист по ходу расследования все менее начинает походить на героя и больше — на жертву чьей-то недобросовестности.

Здесь я сразу хочу предупредить, что мы в фильме крайне далеки от «гельмановских», сугубо «производственных» проблем. Сплетение «административно-экономических» ситуаций, выявлением которых силен А. Гельман, доказавший, что и в этом сплетении есть место для сложнейших драматических конфликтов, волнует нас в данном случае не в «чистом виде», а как повод для разговора о двух характерах центральных героев, чьи «способы жизни» мы пытаемся обозначить в картине.

Вот следователь. Это человек безусловно знающий свое дело, он дотошно обнажает каждую мелочь, послужившую причиной инцидента, но в какой-то момент своей пунктуальностью и категоричностью, максимализмом, своим упорным стремлением непременно покарать виновника постепенно начинает нас настораживать. Его подследственным становится старик, работник железнодорожной техслужбы, который нарушил инструкцию, установив один тормозной «башмак» вместо положенных двух. Не в силах перенести обвинения в косвенном пособничестве катастрофе этот путейный работник умирает от сердечного приступа.

Иной детектив со схожим сюжетом можно было на этом и кончить. Но для нас именно здесь начинается фильм!

Исчерпывает ли ситуация ее юридический результат: обнаружение виновников?

Рядом со следователем — журналист. Поначалу лишь наблюдая за поступками следователя, он все глубже и глубже задается вопросом: насколько нравственна эта юридическая объективность, если она причиняет людям боль. Ведь конечный итог расследования дегероизирует подвиг машиниста, сводя его к трагической случайности. Точка зрения журналиста находит свое выражение в статье, в которой он пытается отстоять героизм поступка машиниста. Он рассуждает примерно так: «Если я докажу всем, что он совершил подвиг, смогу утвердить это мнение среди жителей города, если вдове героя дадут однокомнатную квартиру, а его матери повысят пенсию, то моя миссия будет более благородной, чем та, которая хладнокровно приносит несчастье всем, в том числе и родственникам погибшего».

Снова, как и в наших предыдущих картинах, налицо две жизненные позиции. Каждая имеет право на существование, каждая глубоко укоренена в характерах героев, эти позиции отстаивающих. Как их примирить? Можно ли их примирить?

В. А. «Остановился поезд» — фильм во многих отношениях для нас новый. Вспомним, что и в «Слове для защиты», и в «Повороте», и в «Охоте на лис» герои, попадая в экстремальную ситуацию, оказывались перед необходимостью в ы б о р а. Первой реакцией Межниковой на встречу с Костиной было желание, правда, смутное, абстрактное, что-то изменить, исправить в своей жизни. В «Повороте» Веденеевы суетливо ищут выход из ситуации, пытаясь справиться с обстоятельствами, нежданно-негаданно расшатавшими их жизнь. «Охота на лис» — вся целиком картина борения человека с самим собой, наблюдение за тем, как в душе Белова открылась ранее неизвестная способность м е н я т ь с я.

Здесь же в фильме «Остановился поезд» все несколько иначе: драма вырастает из противостояния двух уже устоявшихся, целиком определившихся мировоззрений. Эти две «правды» абсолютно незыблемы, и их неизменность и создает неразрешимый духовный конфликт между журналистом Малининым и следователем Ермаковым.

А. М. Другими словами, если перед героями, скажем, «Поворота» острее стоял вопрос: «как быть?», призывающий не столько к конкретному поступку, сколько к изменению внутренних душевных устоев, то здесь явственней возникает проблема «что делать?» И от решения этой проблемы в п р я м у ю зависит жизнь окружающих.

В. А. Предельная обнаженность двух противоположных точек зрения на инцидент, по-

влекший за собой смерть машиниста, плюс сознательное стремление каждого из героев не только не изменять себе, но упорно отстаивать свою правду и составляют своеобразный, новый для нас момент публицистичности в стилистике и структуре фильма...

А. М. Это утверждение Вадима требует комментариев: фильм публицистическими средствами лишь ставит вопрос, но вовсе не пытается также «публицистично» его решить.

Картина на самом деле структурно напоминает диспут, во время которого сталкиваются две противоположные друг другу жизненные концепции. Герои постоянно высказываются, предоставляя нам возможность, следуя за этим спором на протяжении почти всего фильма, оценить личностную «идеологию» каждого из них.

Но, воспользовавшись публицистическим приемом, мы прекрасно осознавали его ограниченность. Ведь, наблюдая за ошибкой двух мнений, у зрителя может возникнуть впечатление, что несчастный случай на железной дороге и исчерпывается этими двумя противоборствующими точками зрения, которые, наверное, можно и примирить, стоит лишь только избавить каждую от полемических крайностей. На самом деле все задумывалось гораздо сложнее.

Хотя перед зрителями — герои, которые как бы целиком персонифицируют тот общественный суд, который происшествие вызвало в реальной жизни, тем не менее мы пытались внести в фильм ощущение того, что жизнь все время отвергает решения, выбираемые каждым из героев. Действительность маленького городка, в которой отозвалось случившееся, постоянно расширяет, казалось бы, не бог весть какую сложную проблему до масштабов, не просто выходящих за пределы компетенции журналиста и следователя, но разрушающих стройность и кажущуюся цельность моральных программ каждого из них.

Да, постановка проблемы действительно публицистична, но оказывается, что жизнь **больше** конкретной проблемы, она опутывает инцидент множащимися, как в цепной реакции, новыми и новыми вопросами нравственного и социального порядка, и их уже решать не Малинину и не Ермакову, а зрителю.

«Остановился поезд».
Ермаков — О. Борисов,
Малинин — А. Солоницын

На таком контрапункте публицистически заостренной проблемы и многомерной реальности, которую эта проблема лишь взрывает, но не исчерпывает, мы пытались выстроить фильм «Остановился поезд».

В. А. Первоначальное название фильма «Диалоги» прекрасно характеризует стиль повествования. Пространство фильма, как правило, замкнуто, отгорожено от внешнего мира с тем, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на споре, который ведут герои. Такой сюжет нас ограничивал в режиссерских средствах, требовал разумного аскетизма. Предельно сфокусировать две противоборствующие точки зрения и одновременно избежать публистической однозначности — такую дилемму нам приходилось решать и на уровне сценария, и на съемочной площадке, и в монтаже.

Нам — с оператором Юрием Невским, с ко-

торым мы подружились на «Охоте на лис», почувствовав тогда себя единомышленниками. Юрий смог, работая над «Поездом», «наступая на горло» всевозможным изобразительным «песням», которые в каком-нибудь другом фильме он исполнил бы превосходно, почувствовать необходимость аскетизма, о котором я говорю. Проявляя завидную операторскую изобретательность (ведь картина целиком снималась в реальных интерьерах — в номере серпуховской гостиницы, в кабинетах, в вагоне, в столовой, в железнодорожном депо и. т. д.), со стоическим хладнокровием отказываясь от возможности внести в экранный рисунок какие бы то ни было операторские «украшения», Невский действовал с необходимой для замысла целенаправленностью — пытался максимально сосредоточить внимание камеры на духовной сути героя, показать человека крупным планом. Не случайно нам приходилось отказываться от некоторых приемов, которые были найдены на «Охоте на лис» и тогда казались универсальными. Тот фильм был снят по-другому.

П. Ш. В чем же эта разница?

В. А. Пространство «Охоты» было более объемным. Обзор, который открывался оператору, там был гораздо более широким. В таких «самоигральных» сценах, как сцена самой «охоты», эпизод с колонистами, сцена спортивного праздника, оператору была предоставлена пластическая свобода, которой он был практически лишен в камерном, обособленном от мира пространстве «Поезда». В «Охоте» камера выполняла, так сказать, описательные функции, она с большей непосредственностью следила за течением жизни. И жизнь, с большей свободой «входя» в фильм, способствовала расширению эмоциональной атмосферы экрана. Здесь же камера постоянно находилась во власти строгого регламента, она присматривалась к персонажам, вплотную к ним приближаясь, не отвлекаясь, не рассеивая зрительское внимание.

П. Ш. Вслед за оператором вы, конечно же, вспомните...

В. А. ... актеров! Олега Борисова, Анатолия Солоницына, Михаила Глузского, Нину Русланову, Людмилу Зайцеву, Николая Скоробогатова. И вспомним не «вслед» за оператором, а с той же самой мерой признательности. Вообще в иерархии художественных средств наших картин актерам принадлежит несомненное лидерство. Точный выбор актера — это уж половина фильма. Неточный — может привести к перекосу первоначальной концепции. И важно выбрать не просто хорошего актера, а среди хороших найти такого, который сможет сродниться с картиной, уловить ее стилистическую интонацию. Актер обязательно должен говорить с нами на том «общем языке», на котором мы, к счастью, научились говорить с Миндадзе, понимая друг друга с полуслова.

В фильме «Остановился поезд» актерский вопрос стоял наиболее остро...

(П. Ш. В этом «наиболее» Вадима наверняка есть своего рода преувеличение, вызванное тем, что воспоминания о кипучих съемочных днях еще не остыли и невольно заслоняют впечатления от поисков исполнителей для предшествующих «Поезду» фильмов. Там были Неёлова, Янковский, Любшин, еще раз Янковский, Купченко, Гостюхин, Муравьева — все сказанное Вадимом об «обязанностях и правах» актеров в фильме «Остановился поезд», конечно же, без всяких скидок относится и к ним.)

В. А. ... Здесь как никогда требовались актеры-единомышленники, актеры с ярко выраженным личностным началом. Причем мало было найти просто актеров, что называется, органичных, темпераментных и обаятельных. В каждой актерской партии фильма требовалось максимально выявить социальное содержание, чего могли достигнуть актеры не просто талантливые, но обладающие широким общественным кругозором, богатым духовным опытом...

А. М. Во время съемок я наблюдал за интереснейшим и не таким уж частым в кинематографической практике процессом — расширением сценарного замысла, осуществляемого актером. Вообще иногда ловишь себя на мысли, что каждая фаза сценария часто меняет твои представления о будущей работе. Пред-

положим, факт, ставший основой для сценария, кажется, говорит об одном, первые наброски уже содержат некую дополнительную художественную идею, сценарий же обретает некое третье измерение, а фильм неожиданно может получиться о чем-то четвертом. Так вот, Олег Борисов силой своего актерского дарования обогатил роль настолько, что его экранный Ермаков существенно отличается от Ермакова сценарного. Здесь мне хотелось бы продолжить мысль, которая уже прозвучала в разговоре об «Охоте на лис».

Сценарий вообще в идее своей незавершенная художественная структура, «нон-финито», написать его «до конца», с предельной полнотой выявив человеческие характеристики каждого из персонажей, — задача не просто трудно осуществимая, но и нецелесообразная. Во-первых, потому, что такая максимальная выявленность героя будет уже, как ни странно, не помогать режиссеру, а мешать ему в работе требованиями «адекватности». Такой сценарий будет произведением литературного, а не экранного жанра — и он будет создавать для постановщика непроходимые барьеры, которые тот пытается преодолеть каждый раз, экранизируя законченное литературное произведение.

И, во-вторых, как бы искомый актер ни подходил к твоему замыслу, он все равно игрой своей в чем-то изменит первоначальный рисунок роли, достроит «проект характера», существовавший на бумаге.

Так произошло на съемках «Поезда». Личность Борисова усилила, углубила роль, актер «дописал» то, что и не могло быть написано, что лежало подспудно. Теперь, после просмотра фильма, я, наверно, смог бы написать повесть о таком следователе Ермакове, которого сыграл Борисов, и эта повесть, обогащенная характеристиками, привнесенными актером в образ Ермакова, наверное, в чем-то отличалась бы от сценария.

П. Ш. Но, обогащая рисунок роли таким образом, не вносил ли актер в нее некие мотивы, противоречащие вашему замыслу?

А. М. Новые психологические мотивы, зазвучавшие в роли, к счастью, не только не вступили в противоречие с замыслом, но углубили его.

Роль Ермакова — трудная роль, хотя, на первый взгляд, выглядит сравнительно несложной — герой, казалось бы, целиком излагает свою нравственную программу «на словах» и вроде бы достаточно актеру «донести содержание» и роль будет сыграна. Но, по нашему замыслу, Ермаков, каким он выглядит в споре, Ермаков — носитель определенной жизненной концепции еще не весь Ермаков. Нам хотелось вглядеться в него попристальнее, выявляя бытовые обертоны характера. Важно было все: как он укладывается спать, как делает зарядку, как смеется, как огорчается, как в самом неподходящем месте, в ресторане, вдруг демонстрирует способности экстрасенса, как он осматривает больничную тумбочку умершего железнодорожного мастера.

Причем эти бытовые проявления, остраняющие характер, не должны выглядеть как нечто вступающее в спор с убеждениями героя: здесь все должно быть увязано в единое целое, в человека с его неповторимым миром, в личность со сложившимся и отстаивающим себя «способом» жизни.

Вот такое погружение в психологическую микросферу характера нам было абсолютно необходимо, чтобы уйти от однозначной оценки этого персонажа, чтобы опровергнуть напрашивающуюся схему сюжета (честный следователь разоблачает лакировщика-журналиста), и Олег Борисов, по-моему, реализовал этот замысел превосходно.

В. А. В конечном итоге такое решение одного из центральных характеров картины точно выражает ее художественную сверхзадачу. Ведь расставить все точки над «i», как это пытается сделать каждый из героев по-своему, — еще не решение проблемы. А точнее сказать, проблема заключается в том, что оптимальное, удовлетворяющее всех решение пока еще, в рамках этого фильма, не найдено. Это очень трудная задача — снимать картину с таким художественным посылом. Но она, эта задача, была нам близка, даже необходима, поскольку мы чувствовали острую потребность еще и еще раз попытаться доказать,

что нет ничего в жизни просто решаемого, легко искоренимого — любое ее чрезвычайное проявление требует мобилизации всех духовных сил человека.

И открытый финал фильма — это как бы предоставление слова самой жизни, которая будет настолько лучше, насколько честней, нравственней, бескомпромиссней мы будем себя в ней вести...

●

П. Ш. И, наконец, последний вопрос. Каждый новый фильм, насколько я могу судить, это как бы новое жизненное состояние режиссера, поскольку он, условно говоря, тоже «играет роль» в своем фильме. Как отражается новизна темы непосредственно на вашей жизни? К чему вы присматриваетесь, что ищете в окружающем, как отбираете то, что способно сформировать пластический образ фильма, придать материальную плотность его характерам?

В. А. Это очень трудный вопрос, потому что из многочисленных жизненных ощущений очень сложно выделить именно те, что пригодились бы в работе над картиной. Этот процесс, разумеется, не надо представлять как механический, мол, нужно снять какую-то сцену, и, памятуя об этом, Миндадзе что-то «подглядел», я «подглядел» и таким образом получается фильм.

Моя мысль не нова, но вряд ли кто-нибудь сумеет ее оспорить: всегда интересно наблюдать за к о н к р е т н ы м и людьми. Интересно выяснять, почему и ч е м эти люди современны? Задавать себе постоянно, предположим, такой вопрос: чем два человека одного и того же возраста отличаются друг от друга, если один из них живет в 1962, а другой — в 1982 году? Что формирует их причастность к своему времени? Как время провоцирует человека на поступок или, наоборот, тормозит этот поступок? Вопросы, вопросы и еще раз вопросы... Ответы на них подбрасывает окружающая жизнь, причем подбрасывает порой внезапно — там, где ты и не ждешь...

Я, наверное, уже в сотый раз показывал зрителям на одном из творческих вечеров фильм «Остановите Потапова!» И вдруг понял: восприятие фильма изменилось, потому что изменились сами потаповы и им подобные, изменилось и наше к ним отношение, сформированное временем. В фильме, если ты помнишь, Потапов, проявляя лояльность по отношению к требованиям начальства, вынужденно отбывал дежурство в народной дружине. Сейчас бы такой Потапов, думаю, просто не пошел бы на это дежурство, никакой камуфляж ему бы не понадобился.

Или, скажем, нам тогда было интересно соотнести в фильме мир Потапова и мир Гамлета — Высоцкого, на которого со скукой на лице и пустыми глазами взирал наш герой, томящийся в зале Театра на Таганке. В таком контрасте напряженной духовности и душевной пустоты мы видели особый смысл. Сегодняшний Потапов вряд ли отреагировал бы на «Гамлета» с прежним равнодушием: «Гениально. Но затянули...» Сейчас он наверняка пустился бы в рассуждения о достоинствах и просчетах спектакля, потому что сегодняшний Потапов великолепно знает, что и «духовность» при случае тоже необходима, духовность — в моде, и вот, волей-неволей, ему приходится учиться нелегкому ремеслу имитации духовности.

Представления о негативных явлениях в нашей жизни меняются так же, как обогащаются представления об ее идеалах.

И если все эти мысли, это нарастающее с каждым новым фильмом ощущение выразить в одной фразе, я приду к хорошо известной строке о художнике, которому не пристало «предаваться сну»... Я не знаю, ответил ли я на твой вопрос?..

Может быть, к моим словам что-нибудь добавит Саша?

А. М. Пусть к твоим и моим словам что-нибудь новое добавит будущий, еще не написанный и не снятый фильм.

П. Ш. Я — за.

В. А. Тогда подождем и, следуя наметившейся в ходе разговора традиции, временно оставим кое-какие вопросы открытыми...

З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе

Один день и вся жизнь

— Ты скачи, моя лошадка! Прыг-скок! Прыг-скок!

Спиридон, положив ногу на ногу, подбрасывал на коленях шестилетнюю Дареджан.

— Ачу, ачу, моя лошадка! — выкрикивала Дареджан.

— Скачи во весь опор! — воскликнул Спиридон.

— Скачи во весь опор! — отозвалась Дареджан.

Спиридон все выше и выше подбрасывал девочку, у которой от волнения и восторга захватывало дыхание.

— Перепрыгни Алазани... прыг-скок, прыг-скок! — весело воскликнул Спиридон и подбросил Дареджан чуть ли не до потолка.

— На песчаный бережок! — закричала Дареджан.

Вошла Ева. Бросив на нее взгляд, Спиридон замолчал, а увлеченная игрой Дареджан все еще прыгала у него на коленях.

— Ты скачи, моя лошадка!.. Папа, ну давай же, папа!

Спиридон уже совсем не весслым голосом произнес:

— Ты скачи, моя лошадка...

Окончание. Начало см. в предыдущем номере.

Он не сводил глаз с Евы которая, выкладывала из корзины на стол овощи.

— Ева, — сказал Спиридон. — Тетя Машо скончалась, надо пойти к ним.

Ева не шелохнулась.

— Слышишь, Ева, что я говорю? Надень вишневое платье... самое красивое!

— Ты скачи, моя лошадка! — снова закричала Дареджан.

Они продолжали играть.

Спиридон подбрасывал девочку и шептал ей:

— Думаешь, послушается? Вот увидишь, наденет черное платье. Прыг-скок! Прыг-скок!

И вдруг Спиридон замер.

В дверях стояла Ева в вишневом платье. Переглянувшись с Дареджан, Спиридон обернулся к Еве и сказал негромко:

— Надела бы и золотую цепочку.

По улице шли трое: Ева, Дареджан и Спиридон. На шее у Евы — золотая цепочка. Взяв родителей за руки, Дареджан бежала между ними. Спиридон и Ева шли, не глядя друг на друга. И молча подошли к дому Арчила.

Во дворе и на террасе толпились люди. Наверху лестницы стоял внушительный пожилой мужчина в черкеске и тушетинской шапочке и тихонько предупреждал входящих:

— Осторожно, не провалитесь.

Люди останавливались и, перешагнув через прогнившую половицу, шли дальше.

По лестнице поднимались Спиридон, Ева и Дареджан.

— Не провалитесь, — предупредил их мужчина.

Дареджан перепрыгнула через трухлявую доску. Спиридон подал Еве руку и не отпустил ее, пока они не вошли в комнату.

В глубине комнаты у стены стоял Арчил. Вокруг гроба на стульях сидели женщины в трауре. Какая-то пожилая женщина плакала над покойницей.

— Не я бы должна тебя оплакивать, моя Машо, а внуки твои. Так никого и не дождались от Арчила. Большим человеком стал, а ведь даже доски на балконе не сменил! Да и

стоит ли говорить о досках и черепице, когда ты унесла с собой свою заботу горькую...

Вошедшие пожимали руку Арчилу, некоторые целовали его. Вдруг Арчил увидел Еву.

Она незаметным движением высвободила руку и пошла к нему, чуть склонив голову, подошла и, как все, пожала ему руку. Потом подняла голову и посмотрела в глаза Арчилу. Ее взгляд выражал гораздо больше, нежели простое соболезнование.

— Сочувствую твоему горю, — сдержанно произнес Спиридон, пожал Арчилу руку и, придерживая Еву за локоть, вывел ее из комнаты.

На городской площади шла подготовка к празднованию Первого мая. Навалены доски, врыты столбы, плотники спешно сколачивали трибуну. Стук топоров сливался с барабанным боем и пением труб. Это маршировали дети, среди них была и Дареджан. Она — самая маленькая, и потому изо всех сил старалась идти со старшими в ногу. В сквере на скамейке сидела Ева и наблюдала за дочерью.

Из окна своего кабинета Еву увидел Арчил. И вдруг решительно пошел к дверям...

Он вышел из здания горсовета и остановился за строящейся трибуной. Заметив Арчила, Ева поспешно встала со скамьи. И они пошли друг другу навстречу.

— Как живешь, Ева?

Ева улыбнулась.

— Хорошо.

Тишину прорезала дробь барабанов.

— Моя мать тебя очень любила... все спрашивала, куда Ева пропала? — сказал Арчил, помолчав.

— Я тоже любила тетю Машо...

Снова наступила пауза.

— А как ты живешь? — спросила Ева и, подняв голову, посмотрела Арчилу в лицо.

— С утра до ночи на работе, а иногда и по ночам,— ответил он.

— Бедный! — вздохнула Ева.

— Да, бедный сирота,— улыбнулся Арчил.

Улыбнулась и Ева.

— Перевести меня хотят, — сказал Арчил.

Ева вздрогнула. По ее лицу пробежала тень.

— Когда? — спросила она.

— Еще не знаю.

— Насовсем?

Арчил пожал плечами.

Ева не сводила с него глаз.

— Поедем со мной, Ева! — неожиданно сказал он.

Ева испуганно оглянулась вокруг, будто ища помощи, и встретилась глазами с Дареджан.

Девочка шагала в строю, не сводя с Евы ревнивого взгляда.

— Столько лет прошло, а я все не могу тебя забыть,— тихо сказал Арчил.

Мимо них сновали плотники, сколачивающие трибуну, но Ева и Арчил ничего не замечали.

— Я много размышлял об этом. В тот день, когда вы пришли вместе, я понял, что у тебя ничего не изменилось. Почему же ты должна жить вот так, в ненависти?! Тебе надо найти свою дорогу, Ева!

Арчил торопился, ему было необходимо высказать Еве все, о чем он так много думал в одиночестве.

— Я все для тебя сделаю! Ты будешь учиться, работать, видеть людей. Будешь жить совсем другой жизнью.— Арчил замолчал и потом добавил совсем тихо: — Доброту надо поддерживать чем-то, иначе она иссякнет!

Ева схватилась за столб трибуны, словно боялась упасть.

— Ты рождена для счастья, Ева, — сказал Арчил, быть может, чуть торжественно.

Глаза ее наполнились слезами.

— И когда ты смотришь на меня вот так, как сейчас, я верю, что ты будешь счастлива... со мной.

Последние слова Арчил произнес с усилием.

— Поедем со мной, Ева,— повторил он.

Грянула барабанная дробь, и Ева опять увидела оглянувшуюся на нее Дареджан.

Арчил проследил за ее взглядом.

— И ребенка возьмем,— сказал он.

Ева вспыхнула.

— Эй, отойдите в сторону, — раздался сверху голос плотника,— а то еще ненароком доской вас зашибем!

— Вайме! — воскликнула Ева, будто и вправду на ее голову что-то обрушилось. И она быстро пошла прочь от Арчила. Дареджан выбежала из строя и помчалась ей вдогонку.

А Арчил все стоял и смотрел Еве вслед...

На пестрый ковер лилась вода. По ковру шлепали женские и детские ноги. В маленьком дворике, стиснутом со всех сторон домами, Ева и Дареджан мыли ковер. Ева поскользнулась и упала. Дареджан тут же повалилась за ней. И вот они обе, обнявшись, покатились по мокрому ковру и хохотали.

Ева вдруг умолкла. Умолкла и Дареджан.

— Уедем отсюда, Дареджан,— Ева встала и снова принялась мять ногами ковер. Дареджан тут же вскочила и запрыгала на ковре.

— Куда уедем? — спросила девочка.

— Куда-нибудь далеко...

Дареджан остановилась:

— А папа?

— У папы — лавка, дом... Он останется, — сказала Ева.

Дареджан ничего не ответила. И только задумчиво и испытующе посмотрела на мать.

Ева и Дареджан шагали по улице, ведущей к базару. Ева шла, подняв голову и твердо ступая, как человек, решившийся на что-то очень важное. Дареджан все отставала и тянула Еву за подол. Очнувшись от своих мыслей, Ева огляделась кругом и увидела, что все лавки и духаны заперты и окна закрыты ставнями. Да, сегодня здесь уже не царил обычный для этого места торговый дух. В тишине раздался отчаянный голос духанщика Дзвело:

— Посмотрите сюда, вот на это, а потом уж принимайтесь за свое дело.— Он обалдело метался между двумя фининспекторами. В руке у Дзвело был небольшой ящик, который ему никак не удавалось открыть.

Ева остановилась и посмотрела на духанщика.

— Все погибло, Ева, все погибло! — вопил Дзвело и тряс ящик, крышка которого неожиданно раскрылась.

Фининспекторы переглянулись.

Дзвело извлек из ящика гербовую бумагу и помахал ею:

— Двести уплачено, золотом! Смотрите, смотрите, вот!

Те внимательно разглядывали купчую.

— Смотри, Леван, настоящая,— сказал один фининспектор другому.

— Прекрасная гербовая бумага, и каллиграфия валериановская. Видишь, сколько подписей и печатей?

— Да, да! — обрадованно воскликнул Дзвело.

— Покажи-ка! — фининспектор, которого звали Леван, протянул руку, и не успел Дзвело ахнуть, как Леван взял бумагу и разорвал ее на мелкие клочки.

Фининспекторы рассмеялись. Дзвело замахнулся на них ящиком. Ева бросилась к нему и заслонила собой.

— Не валяй дурака, слышишь, ты, чертов нэпман! — строго сказал Леван.— Побаловался, и хватит! Достаточно вас терпели!

Фининспекторы ушли.

Дзвело швырнул ящик на мостовую.

Ева быстро направилась к лавке Спиридона, за ней бежала Дареджан. Здесь, как и повсюду, были закрыты ставни и стояла мертвая тишина.

Ева уже хотела было уйти, но вдруг расслышала внутри лавки какие-то тихие звуки. В приоткрывшуюся дверь выглянул Спиридон, схватил за руку Дареджан и быстро втащил ее в дом. Вошла и Ева.

Спиридон тотчас же запер дверь и ставни.

— Напрасно запираешься. Все равно никуда от этого не уйти,— сказала Ева спокойно.

И вдруг какое-то свирепое злорадство охватило Спиридона, и он пошел на Еву так, словно именно она была виновницей его бед.

— И ты это говоришь мне? Мне, который все в жизни делал только для тебя? Ведьма ты, нечистая сила!

Спиридон бросился к прилавку и с силой стал трясти его. Ева молча глядела на разбушевавшегося Спиридона, а он схватил топор и принялся рубить прилавок. Он крушил все, что попадалось ему под руку.

— Радуйся, теперь радуйся! — орал Спиридон.

Ева подскочила к Спиридону и вырвала из его рук топор. Спиридон схватился за голову, завыл и, как подкошенный, повалился на пол.

Дареджан бросилась к Еве и стала изо всех сил ее бить.

— Никуда я с тобой не поеду! С папой...— сквозь слезы выкрикивала Дареджан.— Я останусь с папой!

Потом она подошла к Спиридону, села рядом с ним и положила голову ему на плечо.

Обняв Дареджан, Спиридон зарыдал в голос.

Ева стояла в растерянности, не зная, что делать, что сказать. И вдруг подошла к Спиридону, села возле него и обняла за плечи.

Спиридон затих и уже совсем другим тоном, тоном глубоко несчастного человека, сказал:

— Все было для тебя, Ева! И лавка, и жизнь.

Они долго молчали. Тишину нарушали лишь всхлипывания Дареджан.

— Что же нам делать, Спиридон? — негромко спросила Ева.

Спиридон поднял голову. Неожиданно теплые интонации в голосе жены снова вселили в него надежду.

— Здесь все мне опостылило, Ева! Все стало чужим!

— Что же нам делать, Спиридон? — повторила свой вопрос Ева.

— Напрасно мы не остались в деревне, Ева! — с горечью произнес Спиридон и прижал к груди Дареджан.— Как я жалею об этом... Ведь мы могли бы жить и по-другому,— снова глаза его наполнились слезами.— Разве я один во всем виноват, Ева?

— Вернемся в деревню, Спиридон.

Спиридон поднял голову. Такого ответа он, видимо, не ожидал. И снова надежда вспыхнула в его глазах.

В сумрачной комнате с высоким потолком, серыми стенами и случайной мебелью у письменного стола сидел Арчил и внимательно слушал старого человека в поношенном пальто.

— Неужели вы хотите, чтобы я говорил детям, будто Илья Чавчавадзе, наш Илья, был апологетом дворянства и врагом трудящихся?.. Вот я и спрашиваю тебя, моего лучшего ученика, чьи сочинения о творчестве Ильи я бережно храню по сей день...

— Что за абсурд, батоно Димитрий! — перебил старого учителя Арчил.— Прошу вас, успокойтесь.

— Скажи мне, что это не так, Арчил, или сейчас же подпиши мое заявление об уходе...

Приоткрылась дверь кабинета и показалась голова Спиридона. За ним в глубине приемной был виден силуэт Евы.

— Можно? — спросил Спиридон.

Арчил изменился в лице. Он встал и, кивнув Спиридону, пожал ему руку. Молча поздоровался с Евой. Ева прошла в кабинет вслед за Спиридоном и стала у окна, прислонившись к раме.

— Я ухожу, Арчил,— сурово произнес старый учитель и положил на стол свое заявление.

Арчил взял его и сказал:

— Пишут такие же сочинения, как и мы. С вашего разрешения...

И Арчил написал на заявлении отрицательную резолюцию.

Старый учитель пожал плечами, встал и вдруг лицо его озарилось улыбкой. Вежливо попрощавшись со Спиридоном и Евой и улыбаясь Арчилу, он вышел из кабинета.

— Я пришел сказать тебе, Арчил, — возбужденно заговорил Спиридон, — что сдаю вам лавку, сам сдаю, добровольно!

Арчил с грустью поглядел на Спиридона, прекрасно понимая, что означает это «добровольно», потом перевел взгляд на Еву.

Ева отвернулась к окну.

— Плевал я на всякую частную собственность, Арчил! — продолжал Спиридон. — Уж кто-кто, а ты знаешь, что я человек бескорыстный, родился и вырос в землянке. Что было бы со мной, если бы не вы с тетей Машо?! Разве не ты помог мне тогда выйти на верный путь? Помоги мне и сейчас, Арчил.

— Верный путь...— Арчил горько усмехнулся.— Почему же ты сошел с него?

— Во всяком случае не ради богатства! — волнуясь, ответил Спиридон.— Просто сил не хватило. Убей меня за это, убей! Раньше жандармы били, а теперь бейте вы. И сейчас еще стоит у меня в ушах свист их нагаек. Спасибо старому мельнику, а то не было бы меня сейчас в живых и, может быть, к лучшему!

Арчил снова взглянул на Еву. Она по-прежнему стояла у окна и, кажется, вовсе не слышала слов Спиридона.

Внезапно распахнулась дверь, и в кабинет ворвалась беременная курдианка в шелковой косынке поверх растрепанных волос, с грудным ребенком на руках.

— Подождите минуточку! — воскликнул Арчил.

— Подожди, не подожди! Не подожду! Вся стирка — двадцать наволочка, двенадцать простыня, шестнадцать чехол! Все украли! Вернитс! Двадцать наволочка, двенадцать простыня!

— Успокойтесь, успокойтесь! — сказал Арчил.— Все понял про вашу стирку.

— Ты правительство, скажи возвращайт! — продолжала кричать женщина.

На ее крик в кабинет вошел встревоженный секретарь. Арчил сказал ему что-то вполголоса. Потом обратился к женщине:

— С вами пойдет милиционер, объясните ему все, он поможет вам найти белье.

Секретарю с трудом удалось вытолкать за дверь посетительницу.

— Арчил,— горячо зашептал Спиридон.— Сделай так, чтоб меня не внесли в черный список. Скажи им, что я отказываюсь от всего добровольно... Вспомни мое революционное прошлое, Арчил!

— Революционное прошлое! Вот когда ты о нем заговорил!

— Ну и что с того, что заговорил сейчас?! Я хочу смыть с себя мелкобуржуазную пыль!

Неприязнь к Спиридону вскипела в душе Арчила, но тот ничего не замечал.

— Дай мне возможность исправить свои ошибки. Или у вас не бывает раскаявшихся?

Арчил молчал.

— Выручи меня и на этот раз, Арчил! — Спиридон умоляюще глядел на него.— Помнишь, как мы играли с тобой в лахти, как таскали вместе ткемали? Всю жизнь я донашивал твои вещи...

Почувствовав, что его слова возымели на Арчила действие, Спиридон приступил к главному.

— Отпусти нас в деревню, Арчил... Мы решили уехать.— Он подчеркнуто произнес слово «мы» и многозначительно взглянул на Еву.

Арчил не ожидал этого поворота и невольно тоже обернулся к Еве.

Воцарилась тишина. Спиридон умолк и напряженно поглядел на Арчила. Тот поднялся и направился к Еве, остановился перед ней, словно в ожидании приговора, будто не она к нему, а он пришел к ней с просьбой. Подняв голову, Ева с усилием произнесла:

— В деревню хотим ехать...

Арчил растерянно повторил:

— Хотите ехать в деревню?

Ева как-то съежилась и отвела взгляд. Посмотрела в окно на пасмурное, затянутое тучами небо. Мимо окна с криком пролетели ласточки.

Собравшись с силами, она громко и отчетливо произнесла:

— Хотим переехать.

— Да, так мы решили,— подхватил Спиридон.— Переедем с Евой в деревню, займусь перестройкой жизни, переверну там все вверх дном! Такое у меня на уме.

— Что, что?! — вскинул голову Арчил,— Займешься перестройкой жизни?.. Теперь тебе захотелось в руководители?

— Ну и что такого? — наивно возразил Спиридон.— Много у вас таких людей, как я? Может быть, сил у меня мало или я недостаточно политически подготовлен, чтобы руководить крестьянами?

— На это и не рассчитывай,— твердо сказал Арчил.— Я не считаю тебя надежным, нет!

В возникшей тишине Ева взглянула на Арчила. Арчил поднялся из-за стола, давая понять, что разговор окончен.

И вдруг Спиридон закричал:

— Знаю, знаю! Я хорошо знаю, почему ты не хочешь, чтоб мы уехали!..— Глаза у него, казалось, вот-вот выскочат из орбит.— В прин-

циального человека играешь, а сам липнешь к чужим женам...

Арчил бросился к Спиридону, схватил его за плечи, тряхнул, потом толкнул к двери.

Для Спиридона эта вспышка всегда спокойного Арчила была так неожиданна, что он беспрекословно ему подчинился. Захлопнулась дверь. В комнате воцарилось тяжелое молчание. Ева по-прежнему неподвижно стояла у окна и смотрела на Арчила, который медленно обошел стол, опустился в кресло.

— Товарищ Арчил! — дверь снова распахнулась, и в кабинет вошли двое мужчин.

— Взгляните сюда на секунду, товарищ Арчил! Пожалуйста! Мы очень спешим. В семь должны быть в театре.

Они развернули рулон ватманской бумаги.

— Вот так будет выглядеть одно полотнище занавеса, а так — другое!

На одном листе театральные художники изобразили буржуев — откормленных, пузатых карликов, на другом — пролетариев с поднятыми мощными кулаками и гордо вскинутыми головами.

Взглянув на эскизы, Арчил кивнул художникам в знак одобрения. Он был взвинчен и утомлен. Художники, видимо, не ожидавшие, что вопрос будет решен так быстро и легко, переглянулись и, поспешно свернув свои листы, вышли из кабинета. Арчил продолжал сидеть в кресле, опустив голову.

— Прости меня,— сказала Ева тихо, подойдя к столу.

Арчил поднял голову и встал.

— Я правда хочу вернуться в деревню,— горячо продолжала Ева.— Здесь я вся словно тиной покрылась. Я привыкла к труду. Совсем маленькой я уже доила коров, сбивала масло, делала сыр, убирала сено. Мне хочется все это делать и сейчас, Арчил!

Арчил смотрел на Еву, взгляд его снова теплел, становился нежным.

— И его прости...— голос Евы звучал негромко, но настойчиво.— Все живое заслуживает жалости.

— Ты обо всех подумала, Ева! — с горькой улыбкой произнес Арчил.— А я? Разве я не отношусь к живому?

— У тебя другой путь,— с той же глубокой убежденностью сказала Ева.— А я всей душой, всем своим существом — там.

Они стояли по обе стороны стола и смотрели друг другу в глаза.

— Как ты выдержишь... всю жизнь... без любви? — спросил Арчил.

Ева тряхнула головой и сказала твердо:

— Тот, кого я люблю, лежит в земле, Арчил... Прости меня, мой дорогой, — вдруг вырвалось у нее из глубины души,— прости меня!

Арчил молчал. Потом развел руками и заставил себя улыбнуться. Ева подошла к нему, обняла и нежно, очень нежно поцеловала. Потом молча вышла из кабинета.

В закрытое окно кабинета Арчила хлестал дождь. На столе под железным абажуром мерцала маленькая лампочка.

Арчил спал, сидя на стуле, откинув голову и расставив свои длинные ноги. И даже во сне на лице его было выражение страдания.

По улице ехала двуколка, за ней нагруженная домашними вещами телега. В двуколке сидели Ева, Спиридон и Дареджан.

Спиридон с высоко поднятой головой, гордо расправленными плечами весело подгонял коня и поглядывал на Еву так, будто они ехали венчаться.

— Гей, Курана! — покрикивал Спиридон.— Чует твое сердце, на какой травке будешь пастись?! Лети, Курана, молодец, Курана!

Двуколка миновала густонаселенные окрестности города и выехала на проселочную дорогу.

Двуколка ехала по лощине между горами. Вдалеке на склоне показалась маленькая деревушка. Выражение лица Евы постепенно смягчалось, глаза ее теплели.

Спиридон отдал Дареджан поводья.

— Вези теперь ты.

Дареждан схватила поводья. Пересела к отцу и, подражая ему, азартно крикнула:

— Гей, Курана, пошла! Гей!

Спиридон обернулся к Еве.

— Мне так хорошо, будто я родился за-

ново! Общество по обработке земли! Это замечательно! Знаешь, будто я видел дурной сон и проснулся, а кругом все по-прежнему, и я снова тот же босоногий мальчишка, который бегал по горам и расклеивал прокламации. «Ненадежный человек!» Эх! — он махнул рукой.— Теперь ты увидишь, что такое Спиридон и что мне под силу! Увидишь, что я сделаю, чтобы поднять деревню!

Спиридон так смотрел на Еву, будто только сейчас ее полюбил.

Все ближе и ближе окрашенные в вечерние тона горы, ручей, все ближе деревня у ручья...

Георгий стоял у колючей живой изгороди и смотрел на дорогу.

По тропинке, вдоль речки, прихрамывая, шел старик. В руке у него был большой черный зонтик на длинной ручке и суковатая палка, которой он отгонял ворону.

— Кша, кша! Чего возле меня раскаркалась? Места тебе мало?

А ворона, как назло, все каркала и каркала, летая вокруг старика.

Георгий стоял у изгороди и разочарованно смотрел на приближающегося Мито.

Из дома навстречу Мито вышла Ева.

— Пришел? Ну, как дела? — спросила она вместо приветствия.

— Пришел, Ева, пришел! Дай дух перевести!

Он пожал руку Георгию, как взрослому, а потом снова обратился к Еве:

— Ну ты, слава богу, здорова...

— Сон тебе плохой приснился, что ли? — спросила Ева.

— Нет, не сон, я боялся, ворона накаркала, будь она трижды проклята...— ответил Мито.

— Ворона! — рассмеялась Ева,— я крепкая, как орешек.

Они вошли в дом. Посадив Мито поближе к очагу, Ева выставила его зонтик на балкон, потом вынула из шкафа хлеб и сыр, а из ящика — большую конторскую книгу.

— Ну, что ты успел?

— В первую очередь...— пробормотал Мито,— возьми карандаш и зачеркни Пантиани.

— Что, с Алексием что-нибудь случилось? — в ужасе воскликнула Ева, и застыла с горшком, вынутым ею из очага.

— Случилось, Ева, случилось! Только вчера похоронили...

— Ну как же это, Мито!..— с болью произнесла Ева и поставила горшок на стол.

А Георгий взял прут, принялся его оструганивать и как бы между прочим сказал:

— Был участником русско-японской войны, дед Алексий...

— Да, Ева, все мы под богом ходим. В прошлом году ему восемьдесят семь стукнуло...

Ева наполнила миску и протянула ее Мито. Мито поставил миску на стол, потом как-то неестественно затих и вдруг свалился со стула. Ева быстро смочила старику виски и вместе с Георгием осторожно уложила его на тахту.

— Это от горного воздуха, Мито... Ничего, сейчас пройдет.

— Вот.. — пробормотал Мито извиняющимся тоном.— Теряю вдруг сознание.

Ева налила ему наливку:

— Чудо, а не наливка. Выпей глоток, сразу придешь в себя.

Мито и вправду повеселел.

— Разверни свою книгу, Ева,— сказал он.

Ева села рядом со стариком и деловито раскрыла книгу.

— Телиани... три дома рухнуло. Но Эстатэ не думает уезжать. Передай, говорит, Еве, пусть не волнуется, еще одну зиму продержимся.

Ева сделала пометку в книге.

— Саберо...— пробормотал Мито.— В Саберо ни души... Все одичало.

— Говорила же я тебе! — рассердилась Ева на Мито, словно Саберо одичало по его вине.

— Зато из Кандаури вести хорошие. Там собралась вся семья Нико. И из райкома у них были. Обещали в ближайшее время дорогу провести...

— Когда? Только в Кандаури или всюду? — живо заинтересовалась Ева.

Этого Мито не знал. Он пожал плечами, а Ева снова что-то записала в книгу.

— Но я, Ева... я уже... как тебе сказать?..— сбивчиво заговорил Мито.

— Что ты, что случилось?

— Сам не знаю... Ну вот...

— Недаром твоя Тебро не давала тебе слова сказать, все сама за тебя говорила.

— На меня не надейся, Ева! Так и знай! — воскликнул Мито, чтоб разом с этим покончить.

Ева так на него уставилась, будто хотела просверлить его насквозь.

— Ничего не поделаешь, Ева, одряхлел я. Так вот, знай, я свою поклажу с себя снимаю, пусть теперь другие взвалят ее себе на плечи...

— В такое время ты предаешь меня! В такое время, — голос Евы задрожал от волнения,— когда мы уже почти поднялись до перевала!

— Что греха таить, Ева, сейчас, например, я пришел совсем по другому делу

— Что случилось, Мито? — Ева сочувственно склонилась к нему, поняв вдруг, что Мито больше всего сейчас нуждается в утешении.— Говори же, Мито! Ведь по сравнению со мной ты еще совсем мальчик! Что у тебя на душе?..

Приподнявшись на тахте, он сказал ей:

— Выйдем на воздух, Ева.

Ева распахнула дверь и выглянула во двор.

Дождь давно прошел, и на дворе сияло солнце. По берегу ручья кто-то ехал на двуколке.

Выведенный красными буквами лозунг: «Кто не работает, тот не ест».

Под лозунгом на наскоро выстроенной сцене артисты из агитбригады разыгрывают идиллические сценки из жизни обновленной деревни. Знакомый нам скоморох в рогожном колпаке поет, аккомпанируя себе на пандури:

— И вот опять моя деревня,
Дома, покрытые соломой,
Здесь я бродил по сухоречью,
И, может быть, за поворотом
Я свою юность снова встречу.

У колючей изгороди молодая Ева закладывала стог. Она уложила на землю первый слой. Дареджан вилами подавала матери охапки сена.

Налетевший ветерок шевельнул листву припавшей к изгороди ивы. Узкие длинные листья серебрились в лучах заходящего солнца...

На окраине деревни — Спиридон, два-три крестьянина, его единомышленники, вместе с прибывшими из города пожилым, сутулым землеустроителем, милиционером в форме и фининспектором отмечали лучшую землю для будущего колхоза. Один из сотоварищей Спиридона, плечистый, с бычьей шеей, широколицый парень Хосро, всадил в ямку, вырытую киркой, большой остроконечный кол и стал утрамбовывать вокруг него землю.

— Ну-ка, Гия, Сосо! Сами знаете, ребята, надо как-нибудь успеть с межой, пока народ не пришел,— скомандовал Спиридон.

Землеустроитель мерил землю шагами.

— А яблоневый сад? — спросил он у Спиридона.— Его тоже присоединим?

Спиридон сорвал с ветки яблоко, надкусил его и вдруг поперхнулся, увидев на горе большую толпу, которая, как черная туча, приближалась к землеустроителям.

Послышались угрожающие выкрики.

Толпа вплотную подошла к Спиридону и его товарищам.

— Что — горы и долы захотели сравнять?! — выкрикнул длиннорукий крестьянин.

— А потом с нас спросят, почему, мол? — бормотал, опираясь на палку, худющий старик.

— А я вот что хочу сказать, послушайте,— попытался было вставить словечко чернобровый Мито, но, как всегда, его перебила стоящая рядом маленькая, юркая, как волчок, женщина — его жена Тебро:

— Лучше я скажу, сам же видишь, у тебя не получается. На чьей земле хозяйничаете! — завопила она.— Мы здесь пот проливали! Да мы дух из вас вышибем.

Молчавший до сих пор крестьянин в вылинявшей, драной ситцевой рубахе вдруг спокойно сказал:

— Очень хорошо они делают, очень хорошо. Только вам что ли надо иметь все?

Несколько бедняков поддержали своего собрата:

— Правильно говорит Скунга, правильно!

— Уберите межи! Совсем уберите! Подай и ты голос, Мелана! — воззвал крестьянин в порванной одежде к своей жене, которая не решалась заговорить.

Заручившись поддержкой мужа, она закричала во весь голос:

— Объединимся мы, черта с два!

— Голоштанники! Беспорточники! — завопил гончар Габриэль.

— Надо поддержать новую власть! — вставила разумная Гита.

— Как бы не так, бездельники! С тобой в ногу идти, да?

— Хорошо вам чужими руками жар загребать!

— Уничтожьте межи!

Люди раскричались, полезли в драку. Воспользовавшись возникшей свалкой, Спиридон и землемеры быстро зашагали прочь по высохшему руслу. Толпа охнула и бросилась за ними вдогонку.

Ева стояла на верхушке огромного стога. Она укладывала последние охапки и вдруг услыхала доносившиеся с реки крики. Ева выпрямилась, посмотрела в ту сторону и увидела бегущую по сухоречью толпу

При помощи веревки Ева соскользнула со стога и, отряхнув платье, поспешила к реке. Вдогонку за ней бросилась Дареджан.

Спиридон и остальные землеустроители быстро шагали по высохшему руслу, преследуемые толпой.

— С одним человеком не можем справиться, люди! — закричал кто-то и пошел на Спиридона.

— Это он все затеял! Камнями его, камнями!

Ева и Дареджан смешались с толпой.

Спиридон сорвался с места и побежал, люди бросились за ним, и среди них взволнованная Ева.

Но Спиридон, оказывается, и не думал скрываться. Взбежав на пригорок, он обернулся к толпе и гневно крикнул:

— Бросайте в меня камни! Чего вы ждете? Ну, кто первый?! — Он распахнул ворот рубахи.— Кто первый? Ну, убивайте! Убивайте из-за клочка земли!

Бесстрашие Спиридона остановило людей.

Ева еще никогда не видела его таким... Изумленно смотрела она на мужа, пробираясь вперед.

— Всего по полдесятины отрезали у каждого для общины, а вы уже готовы мне горло вырвать! Послушайте, люди! — Теперь Спиридон уже уговаривал.— Организовывается совсем новое дело, небывалое! — Он попытался найти нужные слова.— Люди поумнее нас говорят, что нельзя утыкаться только в свою миску, что надо видеть жизнь дальше собственного носа, объединиться всем надо, вот что! Получим тракторы,— продолжал Спиридон,— сельскохозяйственные машины, будем вместе возделывать землю, разведем сады!

Люди молча слушали.

Ева стояла теперь в первом ряду.

— И что вы все жметесь из-за какого-то клочка земли! — горячо продолжал Спиридон.— И вдруг наклонился к стоящему рядом жилистому старику с натруженными руками: — Ну что ты плачешь? Сколько тебе осталось ее пахать? В раю у тебя земли сколько угодно будет.

— Там-то — в раю, — ответил надтреснутым голосом старик. — А мне свое здесь надо... — А потом с нас спросят, почему, мол... — опять заговорил старик.

— Что почему? Ну скажи, что почему? — вспыхнул Спиридон.

— Что почему? Почему мы тебя, дурака, убили?

— Не болтай,— строго одернул его Спиридон.

— Зачем мы должны за лодырей спину гнуть,— все норовила схватить Спиридона за рукав Тебро.— А ты молчи, не встревай,— обратилась она вдруг к Мито, который, как всегда, стоял молча, не произнося ни звука.

— Вот ты говоришь одно, а метишь-то в другое. Выходит, что и бездельник, и лентяй, и я должны жить одинаково, а почему?! — выступил неожиданно седобородый Копия.

Кто-то расхохотался. Ева сердито выступила вперед:

— Послушаешь тебя — можно подумать, что ты совсем уж без сердца. О том только и думаешь, как бы с головы твоей не упало ни одного волоска. Ой, как бы, мол, вершок моей земли не достался моему соседу! Как бы с моего дерева из-за моего забора не упало ни одного червивого яблока! Но ты ведь не такой человек, дед Копия.

— А ты кто... никак Мациева Ева? — пытался отшутиться Копия.

— Вот именно, Мациева Ева, потому и хорошо знаю, какой ты сердобольный и как всем беднякам помогаешь.

— Помогаю, не помогаю, и причем тут колхоз! — возмутился Копия.

— А и при том! Разве плохо, когда люди всем миром друг другу помогают? И в колхозе так будет. Все будем вместе, вместе будем работать, люди!

Теперь настала очередь Спиридона смотреть на Еву с удивлением.

— Наши земли никто себе на плечи не взвалит и не унесет!.. — волнуясь, сбивчиво говорила Ева. — Они нашими и останутся. В колхоз ведь тоже объединимся мы сами и сами будем работать, люди!

Народ постепенно успокаивался.

Спиридон не сводил с Евы глаз.

Почувствовав на себе его взгляд, Ева обернулась.

Они стояли и смотрели друг на друга, будто впервые.

На широкой тахте под пестрым домотканым покрывалом лежали Ева и Спиридон. Спиридон обнял Еву обеими руками и впервые за все время их отношений она от него не отстранилась. Спиридон наклонился к ее лицу, поцеловал. Она ответила на поцелуй...

Спиридон был счастлив. С блаженным выражением лица уставился он в потолок.

— Ева, Ева, — шептал он, как молитву. — А я думал, ты каменная... Ева, Ева...

Ева тоже вся излучала внутренний свет. На глазах у нее блестели слезы.

Спиридон был тронут до глубины души, он никогда не видел, чтобы она плакала.

— Не надо, дорогая!.. А я думал, ты каменная. Не плачь, любимая!

— Прости, Спиридон... — прошептала Ева, глотая слезы, — измучила я тебя.

— Простить? Мне? Эх, Ева! — воскликнул он с таким пылом, что Ева улыбнулась. — Околдовала ты меня, что ли?

— Ты такой смелый, Спиридон! Какой ты был красивый, когда стоял на пригорке!

Спиридон совсем растерялся. Изумленно посмотрел на Еву, снова наклонился к ней и нежно коснулся губами ее щеки...

Ева лежала, широко раскрыв глаза.

Предрассветная мгла.

По узкому пустынному проселку двигалась, поскрипывая, запряженная быками телега, груженная глиняной посудой. Дед шагал возле телеги, а на козлах сидел внук. Колючая изгородь зацепилась за спицы колес, быки остановились.

— Здесь не пройдем, дед! Пошли бы по прямой.

— Просунь-ка туда палку! — упрямо сказал дед.

Свесившись с телеги, мальчик освободил спицы от прутьев плетня.

— Проверь, не сбилось ли сено с краев?

Мальчик пощупал рукой края телеги, обложил стянутые веревками кувшины и бутылки свалившимся с них сеном.

— Хей, Ласточка! Хей, Ворон! — окликнул дед быков.

Ласточка и Ворон, согнув шеи, с трудом вышагивали по узкой тропе. В темноте мерцали их влажные глаза. Дед шел впереди, а мальчуган в это время, как кошка, перекатывался по сену, высвобождая застрявшие в спицах колючки изгороди и отводя большие изогнутые ветви, чтоб они не зацепили и не поцарапали посуду.

Наконец они достигли речки, где еще было

светло, и все вздохнули с облегчением — и дед, и внук, и быки. Старик и мальчик переглянулись, как люди, успешно выполнившие трудную работу. Мальчик лукаво улыбнулся и, прижав ладонь к носу, взглянул на деревню. Потом он протянул руку старику. Взявшись за край тележки, дед взобрался на нее и уселся рядом с внуком на покрытых ковриком козлах. Поправив овечью подстилку и ощутив под ногой прочность доски, он удобно устроился, как человек, приготовившийся к долгому переезду.

— Но ведь она коротышка, дед?.. — повторил внук сказанное, видимо, раньше. — А телки уж и подавно будут вот такими маленькими...

— Ты говоришь, коротышка? А по мне, если что-нибудь в этом смыслю, лучше хевсурской коровы на всем свете не сыскать.

— Правда, дедушка?! — восторженно спросил мальчик.

— А молоко, молоко у нее — чистые сливки. А масло какое, а сыр?! А мацони, а творог! — выкрикивал дед все громче и громче. — За один год и отелится, и молока даст.

— Но ведь молока-то у нее мало? — сказал мальчик, заранее предвкушая реакцию старика.

— Мало! Ты сказал, молока мало? — воскликнул пораженный дед. — Нашей семье во как хватит! — он поднял руку, показывая выше головы.

— Я сам буду ее пасти, — радостно сказал мальчик. — Поведу на наш луг, пусть себе жует и жует. Наша Багдада! Знай, дед, заранее тебя предупреждаю, как бы ее ни звали, я ее назову Багдадой.

— Называй, как хочешь, внучек... — Дед вдруг осекся на полуслове, прислушиваясь к чему-то. Насторожился и мальчик. Даже быки остановились.

— Вода журчит, — сказал мальчик.

— Вроде вода, — отозвался дед.

— Кто нас тронет, дед, мы ведь никому не мешаем? — в сердцах воскликнул мальчик.

— Никому, никому, внучек! Никому, никому! — заохал дед и, чтоб отогнать неприятные мысли и развеселить внука, сказал:

— В следующий раз попробуешь сам обжигать.

— Правда, дед?! — воскликнул обрадованный мальчик. — На всех кувшинах выжгу свое имя: Джимшер и Джимшер, Джимшер и Джимшер.

Двигалась, поскрипывая, телега.

— Вот так... — дед протянул вперед свои старые, натруженные руки, делая вид, что лепит сосуд. — Вот так это делается... — И вдруг руки старика застыли в воздухе.

В нескольких шагах от них из-за скалы выскочил Спиридон и, осадив коня, остановился возле телеги. Одно мгновение они стояли друг против друга, старик с внуком и Спиридон.

— Поворачивай телегу, дядя Габриэл! — говорит Спиридон.

Дед часто заморгал. Насторожился и мальчик, беспокойно переводя взгляд с одного на другого.

— Пропусти... — сказал дед просто, без просительной интонации и, чтоб смягчить это «пропусти», добавил: — Спиридон!

— Поворачивай телегу! — холодно повторил Спиридон. — И езжай прямо в контору.

— Пропусти нас. Ты должен нас пропустить.

— Говорю — езжай в контору! — Спиридон наклонился с лошади и схватил конец дышла.

— Но почему, почему?! — уже взволнованно спросил дед. — Зачем в контору?!.

— Потому! Нельзя. Запрещаю это!

Спиридон сделал попытку повернуть телегу. Мальчик спрыгнул с телеги, сошел и старик.

— Что нельзя? Всю жизнь я леплю горшки, это все, что я умею, — сказал он, положив руку на хомут — Значит, больше не делать?! Что же, головой об стенку биться?!

— Делай, но только поступи в артель.

— На этот раз ты нас пропусти, а там видно будет.

— Дядя Спиридон, пропусти нас, — попросил мальчик, — дядя Спиридон!

Спиридон соскочил с коня, убрал с хомута руку деда.

— Отойдите в сторону! — закричал он раздраженно, разворачивая телегу.

— Не смей трогать моего деда! — завопил мальчик и, как котенок, вцепился ему в руку. Пока Спиридон отрывал от себя мальчугана, старик снова схватился за хомут. Тут уж Спиридон рассвирепел.

— У, темнота! Для себя я стараюсь, что ли? На черта мне ваши горшки!

— Тьфу на тебя! — закричал старик.

Дедушкино «тьфу» прозвучало призывом для мальчугана, который мгновенно выхватил из сена палку и изо всех сил обрушил ее на Спиридона. Спиридон схватился за голову, потом вырвал палку из рук мальчика... Мальчик быстро отскочил... Удар пришелся по телеге... И сразу же послышался звон бьющейся посуды...

Спиридона как будто осенило. С остервенением набросился он на кувшины.

— Что ты делаешь, бесстыжий?! — закричал в отчаянии старик. Мальчик, как рысь, бросился на Спиридона и укусил его в руку. Спиридон взвыл от боли и с такой яростью отшвырнул ребенка, что тот кубарем отлетел далеко в кусты. Старик побежал к внуку.

— Я вам покажу, проклятое отродье! Узнаете, почем фунт лиха! — заорал Спиридон не своим голосом. — Трудись здесь на них! Не хватало еще всю жизнь с вами землю долбить. Поеду в город, сяду в кабинет с телефоном — посмотрим тогда!

И он все колотил и колотил палкой, круша кувшины.

По проселку, сломя голову, бежала Ева.

Детские руки прикладывали глиняные черепки друг к другу. Посреди двора сидела на траве невестка деда Гарбиэла Нато, она варила еду, а вокруг нее сидели ее детишки и все пытались сложить расколотые горшки.

Старик и Джимшер, не глядя друг на друга, распрягали быков, будто и в самом деле были виноваты в том, что не уберегли посуду.

Вдруг все разом обернулись к калитке. Там стояла Ева. Они молча посмотрели на Еву, а потом снова занялись своими делами.

Потрясенная Ева заставила себя подойти к ним и присесть рядом с Нато.

— Как ты посмела прийти! — вспыхнула Нато, бросив на нее гневный взгляд.

— Ругай меня, Нато, ругай! — сказала Ева с горечью.

— И буду! — крикнула Нато запальчиво, и слезы горечи и отчаяния брызнули из ее глаз. — Что у нас есть, кроме клочка земли и этой глины?! Этой глиной я выкормила своих детей, на этой глине они выросли! Что вам от нас надо?.. Что? Да что с тобой говорить! Из голубиного гнезда в волчье логово залезла! Тьфу!

Ева вздрогнула, словно ее ударили по лицу, потом встала и, прикрыв глаза ладонью, пошла к калитке.

Нато, стоя на коленях, смотрела ей вслед... А дети, как ни в чем не бывало, возились с черепками, собирая из них кувшин. Старик и Джимшер перевернули телегу набок, и до уходящей Евы донесся грохот посыпавшихся на землю глиняных черепков.

...Ева торопливо связывала в узел вещи. Вытащила из сундука большую шаль, плащ, надела кашемировую кофту. Повязалась платком.

Растерянная Дареджан металась по комнате из угла в угол, что-то искала и все повторяла, всхлипывая:

— А папа? Папа?!..

Ева пребывала в таком ожесточении, что и слышать ничего не желала, и лишь твердила с плохо сдерживаемой яростью:

— Все равно уйду! Даже если ты со мной не пойдешь, уйду!..

— Куда? Куда уйдешь? — в отчаянии кричала Дареджан, вытаскивая из-под тахты свои туфли.

— Где голоса твоего отца не услышу, где не увижу его никогда! — почти крикнула Ева.

Дареджан надела туфли, зашнуровала их и в растерянности огляделась по сторонам. Потом вдруг села на пол и, уткнув голову в колени, горько заплакала.

Мито, Ева и Георгий ходили по кладбищу между могилами. Вдруг Мито, ни с того ни с сего улегся на траву.

— Нет, не годится, дедушка Мито, — деловито сказал Георгий, — тут слишком низко.

— Низко? — Мито тут же послушно поднял голову.

— Георгий прав, — сказала Ева. — Видишь, какой наклон, здесь и песок будет сыпаться на тебя и камни...

Мито вытянул ноги, как бы примериваясь к месту, потом, не вставая, снова огляделся вокруг.

— Да, пожалуй, низко... — Он, кряхтя, поднялся и огляделся по сторонам.

Все пошли дальше, и Ева продолжала начатый разговор:

— Счастливый ты, Мито, пойми! Другие в твоем возрасте сидят у огня и греют кости. А ты о деревне заботишься!

— О себе я забочусь, могилу ищу... — сказал Мито, понурив голову.

— Рано ищешь! — крикнула Ева, разозлившись. — Вот и я тоже не помру раньше времени. Зубами в душу вцеплюсь, не дам ей улететь, пока все наши назад не вернутся... А сколько ты, Мито, для людей сделал...

— А если здесь? А, Ева? — перебил ее Мито.

— Нет, не годится, здесь узко, — решительно возразила Ева. — Теперь ты пойдешь в город к секретарю райкома, покажешь ему эту тетрадь, скажешь: Алексий умер, Еве тоже когда-нибудь конец будет, и во мне, мол, душа еле держится... если понадобится, еще выше пойдешь. Понял?

Мито вдруг побежал к могиле своей жены Тебро на другой конец кладбища.

— Видела бы Гебро, как я по начальникам хожу и в ихних кабинетах соловьем заливаюсь, — воскликнул Мито. — Может, все-таки помещусь здесь? — робко поглядел он на Еву. — А?

— Ну как ты здесь поместишься? — снова вспыхнула она. — На бок, что ли, ляжешь?

Мито сокрушенно покачал головой.

А Ева ворчливо продолжала:

— Нам с тобой, Мито, назначено всем жертвовать ради нашей деревни, всем, даже жизнью. И не только тебе или мне, а если понадобится, то и Георгию тоже.

Они долго молча стояли у могилы Георгия. Ева достала из кармана нижней юбки пузырек с чачей и маленький стаканчик.

— Знаешь, о чем я сейчас подумала... — не спеша сказала она. — Если и вправду там что-то есть, то мой Георгий меня и не узнает вовсе.. Сейчас я ему по годам в бабушки гожусь... И отец мой, Мация, тоже меня не узнает.

— А вот в этом и есть твоя ошибка! — перебил ее Мито. — Душу твою нельзя не узнать! Какой там переполох поднимется, когда ты появишься!

— Поднимайтесь сюда, я нашел вот такое место! — крикнул им сверху Георгий.

Ева и Мито поднялись на пригорок, откуда было видно все ущелье. Мито лег, вытянулся, расправил плечи и огляделся вокруг.

— Подойдет! — обрадованно сказал он и вдруг смущенно позвал: — Ева, а Ева!

— Что, Мито? — отозвалась она.

А Георгий вдруг вскочил на ноги и отойдя подальше от Евы, закричал во весь голос:

— Подружились однажды петух и собака и решили построить деревню. Собака спросила: «А как мы ее будем строить?» Петух ответил: «Ты лай, я буду кукарекать, а она сама и построится».

— Кто же, по-твоему, петух, а кто собака? — строго спросила Ева.

— А это уж вы сами думайте, кто — кто! — крикнул Георгий и убежал.

— Слушай, Ева, — вдруг сказал Мито, — если я умру первым, ты хоть поплачешь надо мной?!

— Да, Мито, да!

— Над своим Георгием не плакала, а надо мной будешь?! — лукаво подмигнул ей Мито.

— Клянусь внуком, Мито!

— Да ты небось и не умеешь! Никогда в жизни не слыхал, чтоб ты над кем-нибудь плакала.

— А чего тут уметь?

— Чего уметь? Плохой плач только тревожит покойника, а не успокаивает его, — объяснил Мито. — Значит, поплачешь, обещаешь?.. Знаешь, Ева, давай попробуем сейчас, а?..

Мито вытянулся и скрестил руки на груди. И Еве ничего не оставалось, как опуститься перед ним на колени и начать громко, в голос причитать:

— О, Мито, Мито! Наш стойкий и бесстрашный Мито!.. Ради нас ты погиб, Мито!.. Почему ты ушел, Мито?.. Зачем, дорогой, нас оставил?

— Не отступался от общего дела, — подсказал ей Мито.

— ...Никогда ты ни от чего не отступался, Мито! — продолжала, кивнув, Ева. — А как ты говорил, Мито — заслушаешься!.. На кого же ты нас покинул, бедных?.. Вернись, Мито, вернись, дорогой!..

С тихой благодарной улыбкой внимал Мито плачу Евы, и по его морщинистым щекам струились слезы.

Моросило. Мито шел вниз по осыпи, зажав под мышкой толстую тетрадь с записями. В левой руке он, как всегда, держал большой зонтик на длинной ручке, а в правой — суковатую палку. Ева и Георгий стояли у колючей изгороди и смотрели ему вслед.

— Пойду, провожу деда Мито, — сказал вдруг Георгий.

— Иди, мой мальчик, иди. Скоро и вечерний автобус подойдет, — понимающе улыбнулась Ева.

Георгий сорвался с места и побежал вслед за Мито.

На горе паслись овцы. Это они покрыли склон подвижной, как калейдоскоп, золотистой шубкой. У подножия горы — пастушьи жилища. Из одной лачуги слышался звонкий детский голосок, поющий песенку.

Мужские и детские пальцы одновременно ударяли по струнам пандури. Это Саба и Дареджан. Они сидели рядом на тулупе в углу лачуги. Саба учил Дареджан играть на пандури. Дареджан пела, неумело перебирая струны:

— Куда отвести потоки крови,
которые затопили долину?

У огня стоял Пипило и в большой долбленой миске месил тесто. Из подвешенного на крюке к балке медного котла валил пар. Димитрий нарубал мясо для хинкали.

В щели между бревнами было вставлено несколько зажженных лучин, их огоньки мерцали и вздрагивали от проникающего в хижину ветерка. И время от времени, когда становилось слишком дымно, люди делались похожими на тени.

Ева смотрела на стену, туда, где висела икона — липовая доска с изображением святого Георгия на белом коне с мечом в руках. Под копытами вздыбленного коня — распростертое чудовище.

— Помнишь художника Гиголу? — спросил Пипило. — Это он нарисовал для твоего Георгия. А узнав о его смерти, отдал картину Мации. Мация за это подарил ему кинжал на серебряном поясе.

— А я ничего не знала, — сказала Ева тихо. — Отец никогда об этом ни словом не обмолвился.

— Пусть Ева увидит его здесь, когда вернется, — так решил Мация, — закончил рассказывать Пипило.

Помолчали, будто всем им вдруг стало не по себе.

— Куда отвести потоки крови,
которые затопили долину, —

пела Дареджан.

Ева вытерла тряпкой раскаленные кеци, а Пипило раскатал на них тесто.

— Эх, не должен был Георгий умирать, не должен был! — воскликнул он в сердцах.

— А какой пастух был... свою овцу мог найти среди тысячной баранты. Все у него спорилось, и когда на доли играл, и когда овец стриг, и когда сыр делал. Вот кто мог стать настоящим «саркали» — главой пастухов.

Пипило бросил на столик горячую лепешку.

— Вчера меня Нато попрекнула... Габриэлова невестка — из голубиного гнезда в волчье логово залезла! — сказала Ева.

— Когда мы со скоморохом в тот день возвращались с кладбища, я увидел из-за ограды, как Спиридон подошел к могиле и заглянул в нее... — произнес вдруг Саба, посмотрев Еве в лицо.

Ева обожглась о раскаленные кеци, бросила их на пол и, уронив руки, замерла у огня.

Мужчины в хижине продолжали готовить еду. А Дареджан все пела, перебирая струны:

— Куда отвести потоки крови,
которые затопили долину,
из потоков этих кровавых
поднимается змий красный,
поднимается змий красный,
а хвост его тонет в потоке.
Томится душа в тоске необъятной,
кто утешает ее, кто поймет...

Дареджан замолкла и потом громко сказала в наступившей тишине:

— Вот я и научилась, правда, мама?

Ева не шелохнулась.

Ева стояла у порога хижины и упорно всматривалась в тишину. Вдалеке стонал филин: ух... ух... Хрипло залаяла овчарка. Где-то рядом ветер зашуршал в сене, снизу донеслось тихое журчание воды... И чудилось ей, будто, кроме этих звуков, таилось в сумраке ночи еще что-то, совсем иное и значительное, что она стремилась разгадать и постичь.

А Дареджан крепко спала в хижине недалеко от огня, тепло укрытая буркой. Рядом с ней лежало пандури. Напротив был расстелен тулуп для Евы. Ева вернулась в хижину. Подошла к Дареджан, поправила бурку и, наклонившись, поцеловала высунувшуюся из-под бурки ручку девочки. Еще и еще раз... будто ей это было необходимо, чтобы сохранить равновесие души, чтобы оправдать свою жизнь.

Потом она бросила в огонь хворосту, погасила лучины и завернулась в бурку. Громко трещал в очаге сухой хворост. В больших, широко раскрытых глазах Евы вспыхивали отсветы пламени. Издали снова доносилось уханье филина...

...И вдруг в тишине раздался громкий топот копыт. Он приближался и приближался. Залаяли собаки, послышались голоса пастухов снизу из хижин. Потом, также сразу, все стихло... Кто-то шел к лачуге... один. Ева приподнялась и, опершись на локоть, посмотрела на дверь.

Отодвинув рогожу, в дверном проеме вырос Спиридон. Он подошел широкими шагами к огню и упал на колени перед оторопевшей Евой.

— Согрей меня...

Его бил колотун.

Ева вскочила и скинула тулуп.

— Нет, ляжем вместе, — упрямо сказал он.

Высвободив руку, Ева отошла, стала у стены. Спиридон сел на низкую тахту и завернул голову в Евин тулуп, чтобы ощутить запах ее тела, потом прямо в сапогах бросился на постель.

Раздался детский стон во сне. Спиридон вскочил. Сообразив, что это Дареджан, он подошел к спящей девочке и долго смотрел на нее. Потом снова опустился на тахту.

Ева подошла, накрыла Дареджан с головой, как бы отстраняя ее от Спиридона.

— Что, она тоже уже не моя? — усмехнулся Спиридон.

— Зачем пришел? — спокойно спросила Ева.

— К тебе пришел! К своей жене! — крикнул он в отчаянии, потом, совладав с нахлынувшими чувствами, глухим голосом добавил: — Пришел потому, что меня ищут! Нэпман я, понимаешь? Пью, говорят, кровь трудящихся! Арестовать хотят и судить! У Тедо в кармане лежит ордер на мой арест!!!

Ева горестно кивнула, будто заранее предвидела, что Спиридона ждет именно такой конец. Наступила мертвая тишина. Откуда-то издали снова донеслись стоны филина и шорох сена на ветру.

Спиридон огляделся, остановил взгляд на лежавших на столе лепешках. Ева отрезала ему, пододвинула лепешку и налила в стакан чачу. Спиридон жадно набросился на еду. Ева сидела напротив. Поев, Спиридон отодвинул миску. Уставился на огонь, подбросил несколько хворостин, наклонился и стал дуть на угли.

Потом вдруг поднял голову и сказал:

— Спаси меня, Ева. Без тебя нет мне жизни...

Ева не шелохнулась.

Спиридон опять пошел за хворостом и стал подбрасывать по хворостинке в огонь.

— Уйдем, Ева! — молвил Спиридон. — Уйдем в горную Тушетию. Там они меня не найдут! Уведем наших овец! — он говорил все уверенней и уверенней. Поднялся на ноги, сверкнув глазами. — Утихнет и эта волна, ничто ведь не вечно, Ева. Тогда мы снова

появимся, продадим овец и подадимся в другой город... Земля ведь большая.

Вспыхнувший в очаге огонь ярко осветил хижину, неожиданно вырвав из темноты светлый лик Белого Георгия.

Спиридон вздрогнул и замер, уставившись на икону.

В свете огня было четко различимо тонкое и печальное лицо.

— Опять он! — закричал Спиридон, забывшись, кинулся к образу, сорвал его со стены и с маху швырнул в пламя.

Ева застыла на миг, потом кинулась к огню и выхватила икону из пламени. И держала ее в руках, не чувствуя ожогов.

Они стояли, глядя друг на друга.

Начало светать... Первые лучи солнца пронзили сумерки в хижине.

Ева не сводила со Спиридона потемневших глаз. Страшная догадка истязала ее душу. Она сделала к мужу несколько шагов, остановилась:

— Ты... его убил? — сказала она тихо. — Ты! — повторила она.

Окаменев от страшной правды, стояла Ева, притиснув к груди обгоревшую икону.

Воцарилась долгая тяжелая тишина. Издали снова донеслись вздохи филина...

В лачуге вдруг стало темно. Спиридон отпрянул от двери, инстинктивно схватившись за карман. Вошли пастухи.

— Доброе утро, Ева.

На Спиридона никто не взглянул, будто его и вовсе здесь не было. Пастухи собирались в дорогу, укладывали в мешки лепешки, заворачивали в дубовые листья сыр. Саба подошел к Еве, взял из ее рук обгорелый образ и повесил его на прежнее место.

Пастухи один за другим вышли из хижины. Ева продолжала смотреть в глаза Спиридону.

— Без божьего соизволения появился ты на свет, Спиридон, — сказала она.

Спиридон рухнул перед ней на колени как подкошенный.

— Да, Ева, да, Ева, — бормотал он в отчаянье... — Когда замутилась моя вода... Или я родился в мутном потоке? Кто я, Ева... не знаю.

Дареджан проснулась и сидела на постели, уперев в отца неподвижный взгляд.

— Такой человек не должен ходить по земле, — глухо произнесла Ева.

Спиридон медленно пошел к выходу. На пороге оглянулся...

Дареджан сбросила с себя бурку и, шлепая по полу босыми ногами, кинулась вслед за отцом.

Спиридон скакал на лошади, посадив на седло перед собой Дареджан. Они пронеслись по пологому склону, пересекли высохшее русло... Спиридон осадил коня.

Дареджан крепко обняла его за шею и все целовала и целовала... Беспросветная тоска затенила глаза Спиридона.

— Слушайся мать, Дареджан, — сказал он и спустил дочку на землю.

— Когда ты вернешься, папа? — взволнованно шептала девочка. Спиридон погладил ее по головке. И вдруг, что-то вспомнив, сунул руку в карман и достал горсть конфет. Высыпал их в протянутые детские руки.

— Скоро... я скоро вернусь... — и он повернул коня.

Дареджан бежала по склону горы... Отсюда на большом протяжении видна была тропинка, по которой скакал Спиридон... Вот он резко свернул с тропинки.

Дареджан обежала скалу и метнулась на другой склон, чтобы еще раз увидеть отца.

Спиридон дал шпоры, и конь прыгнул в омут...

А Дареджан бежала вниз и звала:

— Папа!.. Папа!..

Она увидела, что Спиридон сунул руку в карман. Далеко внизу блеснуло на солнце дуло нагана... Послышался глухой выстрел... Еще один. Звонкое эхо пронеслось по горам. Потом все стихло. Спиридон медленно сполз с седла, потом оба — и конь и всадник — стремительно ушли под воду.

Дареджан бежала к речке, сжимая в горсти конфеты... Подбежала к берегу... Перед глазами ее, как жуткое чудо, сверкала поверхность пустой водной глади...

По ущелью бежит ручей, сверкает, журчит. У воды остановилась пожилая Дареджан. Подняла голову и увидела Георгия.

— Георгий, мой мальчик! — крикнула она.

Георгий прямо по воде помчался к Дареджан и повис у нее на шее. Далеко за поворотом скрылся автобус.

У колючей изгороди неподвижно стояла Ева и, скрестив руки на груди, смотрела на дорогу. Что-то роковое было в этой ее неподвижности. Так стояла она, когда пришел Георгий, и позже, когда появился Спиридон, и вот сейчас она стоит так же, ожидая свою дочь. Как будто Ева и перестрадала столько именно потому, что стояла вот так у изгороди в ожидании кого-то, не сводя пристального взгляда с разбитой деревенской дороги.

На окраине деревни показались Дареджан и Георгий. Увидев разбросанную по склону, залитую солнцем деревушку, Дареджан радостно улыбнулась. На перекрестке двух проселков журчал небольшой, заботливо обложенный гладкими камнями родник.

— Что это? Его ведь раньше не было, — спросила Дареджан.

— Конечно, не было, мы с бабушкой этим летом его сделали, — с гордостью сказал Георгий.

Дареджан поставила сумку, склонилась над родником и с наслаждением выпила холодной воды.

— Вкусная у нас вода, — потом, выпрямившись и обтерев губы, сказала уже совсем другим тоном: — Да, но разве стоило мучиться! И для кого?

— А мы не мучались, — ответил Георгий, и ему вспомнилось, как весело они с Евой обкладывали камнями родник. — Для деревни... Для людей, когда они сюда наконец вернутся.

— И ты уже стал рассуждать, как она,— рассердилась вдруг Дареджан. — Никто сюда не вернется, поймите, никто!

Георгий потупился и шел теперь за Дареджан, не подымая глаз. А она, издали увидав Еву, принялась махать ей руками.

— Вот тебе твоя любимая када! — сказала Ева, сбрасывая с кеци свежевыпеченную каду.

В доме было празднично Дареджан положила на тахту свою большую дорожную сумку и теперь выкладывала из нее гостинцы. Достала длинный электрический фонарик. Подала его Георгию. На кончике фонаря — пластмассовое перо.

— Нажмешь эту кнопку — будет тебе фонарь. А если эту — вентилятор,— объясняла Дареджан.

Георгий, сияя от восторга, нажал кнопку и посветил Еве в лицо, потом перевернул фонарь и направил на бабушку вертящийся пропеллер. А Дареджан достала из сумки кашемировую шаль коричневого цвета, с длинной бахромой, красиво расшитую коричневым же шелком, и накинула на плечи Еве. Ева вдруг по-молодому повела плечами и приосанилась.

— Сколько я ее искала, все магазины обегала!

Потом Ева и Георгий с увлечением рассматривали набор садовых инструментов, который привезла Дареджан.

— Джинсы тебе купила, мой мальчик,— весело сказала Дареджан. — Но сюда не привезла, не будешь же ты их трепать здесь!

Ева тут же насторожилась, сдвинула брови и подняла голову.

А Георгий схватил сумку и, размахивая фонарем, закричал: «Я сейчас!» и выбежал из дому.

— Куда он?

— В лес, — спокойно отозвалась Ева.

— Какой лес, когда вот-вот стемнеет,— забеспокоилась Дареджан.

Ева подошла к окну, посмотрела вслед Георгию и, обернувшись к Дареджан, спросила.

— А что поделывает его мать?

— Его мать — я! — вспыхнула Дареджан. — Эта вертихвостка уже со вторым мужем разошлась. Черт знает, где ее сейчас носит. И смотри, не вздумай напоминать мальчику о ней.

Дареджан подошла к окну, стала рядом с Евой. Так стояли они плечом к плечу и смотрели, как к лесу бежал Георгий.

Молодая Ева сидела у постели маленькой Дареджан и пела древнее заклинание, чтобы дух болезни отступился от девочки. Дареджан стиснула пылающее личико ладонями. Сейчас все в хижине было красного цвета. Красной занавеской был завешен дверной проем, куском кумача обмотана керосиновая лампа. Девочка была укутана красным одеялом, а сама Ева куталась в красную шаль.

— Вы такие красивые, господа духи,
Вы розовые, вы красные, господа духи,
Мы приласкаем вас,
Мы приголубим вас,
Только покиньте нас, добрые духи, —

тихонько напевала Ева.

В руках у Евы была палочка, на один конец которой был насажен тряпичный шар, красной ниткой Ева вышивала на нем лицо куклы.

— А покинут нас господа духи? — спросила девочка.

— Покинут. Как пожаловали, так и покинут.

Ева откусила нитку и показала девочке вышитое лицо.

— Какая красивая! — просияла Дареджан. — А когда они нас покинут?

— Скоро,— Ева оторвала кисточку с кукурузного початка и приделала кукле усы.

— А куда они удалятся?

— За тридевять земель.

— К папе? — чуть слышно произнесла Дареджан.

Ева вздрогнула. Погладила девочку по головке и снова стала напевать:

— Мы приласкаем вас,
Мы приголубим вас,
Только покиньте нас, добрые духи!

Кто-то отодвинул красную занавеску... На пороге показался Арчил. Худой и длинный, небритый и усталый, в своей поношенной кожаной куртке и забрызганных грязью кирзовых сапогах он был похож на привидение.

Так и восприняла его Ева. Оборвав свою песенку, она растерянно уставилась на Арчила.

— Кто пришел, мама? — неожиданно спросила задремавшая было Дареджан. Ева положила руку на ее ручку и ласково сказала:

— Спи, Дареджан, спи, генацвале.

Арчил шагнул в хижину. Ева показала ему на брошенную в углу красную шаль. Арчил взял шаль, накинул ее на себя и на цыпочках пошел к Еве. Заговорил тихонько, будто извиняясь:

— Проверка у нас здесь... Пересчитываем овец. Колхоз будем организовывать.

Дареджан приоткрыла глаза и посмотрела на Арчила.

— Здравствуй, Дареджан, — улыбнулся Арчил.

Девочка нахмурилась. Потом закрыла глаза.

Ева пододвинула Арчилу табурет.

— Все про вас знаю... не мог не зайти, — сказал он.

— Почему ты извиняешься? — справившись с волнением, спросила Ева. — Ел что-нибудь?

— Пой, мама! — сказала Дареджан, не открывая глаз.

— Да, моя девочка!

— Спасибо, мне ничего не надо. Я забежал на минутку...

Ева заплела кукле косу, положила ее дочке на подушку. Дареджан взяла ее и, все так же не раскрывая глаз, прижала к себе.

— Что ты теперь будешь делать? — шепотом спросил Арчил.

— Подожду, пока она поправится. Потом вернемся в деревню. Там мое место. Буду работать среди людей... Может, и я на что-нибудь пригожусь.

— Как ты выдержишь... одна... — почти беззвучно спросил Арчил.

— Выдержу,— спокойно сказала Ева. — Если есть цель, все можно выдержать, ты сам мне это сказал, Арчил, помнишь? — и она простодушно, совсем по-детски, улыбнулась.

— Пой, мама! — снова потребовала Дареджан.

Арчил вздрогнул, взглянул на Еву:

— А от меня тебе ничего не надо?..

Ева покачала головой.

— Мама, пой!

И Ева стала напевать.

Упершись локтями в стол, Арчил опустил лицо на ладони и стал слушать Евино пенье.

— Вы такие красивые, господа духи...

— Пусть он уйдет, мама! — раздался вдруг резкий голос Дареджан.

Арчил и Ева разом обернулись к девочке:

Дареджан стояла на постели в красной рубашонке и с ненавистью глядела на Арчила:

— Пусть он уйдет, пусть уйдет!

Старая Ева и Дареджан сидели, расставив ноги, на широкой тахте и взбивали длинными палками шерсть.

— В такую даль ходит, от всего мира оторван. Даже телевизор для него диковина! И разве только это? — продолжала Дареджан давно начатый разговор.

— Зато он знает многое другое,— спокойно сказала Ева. — Чего другие дети не знают.

— Взять хотя бы родник, который вы выложили,— продолжала свое Дареджан. — Кому он нужен? Разве только лисе, которая прибежит за твоими курами и напьется по дороге. Эх, мать, сама дурью мучаешься и мальчишке чепухой голову забиваешь! — усмехнулась Дареджан. — Смотри, какой он стал, высох, как мумия!

Стиснув губы, Ева молча стегала шерсть.

— За столько времени Георгий ничем не болел, даже насморка не схватил. — Она уже овладела собой. — А полнота ему — зачем? Горы не любят лишнего мяса...

— Люди сидят себе на работе, играют целыми днями в шахматы и домино и в ус не дуют. Молодые, полные сил и здоровья... — зазвучал резко голос Дареджан.

— Нет, не для того я растила Георгия! Смотри, если он будет играть в домино — в могиле перевернусь!

Так они сидели рядом и взбивали шерсть. Лишь посвистывали в тишине длинные прутья.

Руки раскачивали тяжелую бочку, подвешенную к балке на крепких веревках. Ева и Дареджан взбивали масло.

— Мама,— сказала Дареджан,— знаешь, что я вспомнила... как ты водила меня на пригорок качаться на качелях. Ты становилась рядом и сильно меня раскачивала. Мне было так страшно. А ты стояла внизу и кричала «Выше, выше!» Тебе непременно хотелось, чтобы я коснулась листвы! — Дареджан рассмеялась. Рассмеялась и Ева.

— И ты всегда добивалась, на чем настаивала,— вдруг возмутилась Дареджан.

— Но ведь ты так радовалась!

— Нет, я не радовалась. Мне было страшно!

В напряженной тишине были слышны только удары ладонями по бочке и скрип трущейся о балку веревки.

— Куда он пропал? — с беспокойством спросила Дареджан, взглянув в окно на потемневший в сумерках лес.

— Оставайся и ты с нами, Дареджан,— вдруг неожиданно ласково попросила Ева.

Дареджан вцепилась в бочку обеими руками и придержала ее.

— А что, Дареджан, что, моя милая! Будешь в школе работать в Шакриани или в колхозе в конторе...

Дареджан в упор глядела на Еву.

— По-твоему... я должна бросить свою работу, где меня как раз перед отъездом выбрали в местком, — начала она глухо,— оставить двухкомнатную квартиру, пустить все по ветру и, главное, — забыть о будущем Георгия! Да с кем я говорю! Тебе ведь все трын-трава. На ночь глядя мальчик ушел в лес, а тебе хоть бы что!.. — от возмущения у Дареджан сорвался голос.

На небольшом выскобленном ножом столе Дареджан раскатывала тесто, всем телом налегая на скалку, а Ева тем временем растирала творог.

— Я знаю, отлично знаю, что мне делать! — почти кричала Дареджан. — Уйду вниз, сейчас же, без оглядки, и мальчишку уведу, пока он еще не совсем одичал! Пока он не завыл по-волчьи. Кто у меня еще есть, кроме него? Его отец ведь тоже сбежал по твоей милости!

— Ах, Лексо, Лексо, да пребудет с тобой благословение твоей бабушки,— спокойно сказала Ева. — И как он любил пресные лепешки, когда был маленьким. А Георгий терпеть их не может.

— От тебя он сбежал, от тебя! Деревня ему осточертела, вот он и семью оставил. Всех я из-за тебя растеряла, из-за твоего

упрямства. И моего Гиго послала на фронт, и даже сердце у тебя не екнуло.

Ева лепила хинкали, словно и не слышала слов Дареджан:

— Куда же Георгий запропастился? Он быстрее всех сворачивает,— и отодвинула в сторону готовые хинкали.

— Ты его послала на фронт, ты! Тогда ты все могла, стоило тебе слово сказать, и он получил бы броню!..

Дареджан опять всем телом налегла на скалку.

Ева подложила в огонь поленья, бросила в кипящий котел щепоть соли:

— В Пантиани был такой Отар... он всю войну в шкафу просидел. Так его и прозвали — «человек из шкафа».

— Если бы ты только захотела, не пришлось бы мне выть по ночам, уткнувшись в подушку,— жестко сказала Дареджан.

Еву поразила такая откровенность:

— Да разве он сам бы захотел остаться? Он был как вздувшаяся весной речка,— произнесла она взволнованно.— Гиго унес с собой мое сердце, Дареджан...

— И отец из-за тебя покончил с жизнью! — вдруг выкрикнула Дареджан.— Ты его убила!

Ева нервно сворачивала хинкали и кивала Дареджан не то от волнения, не то соглашаясь с ее словами.

— Бедный папа! Как он нагнулся с седла, поднял меня и сказал: «Слушайся мать!»

Дареджан заплакала. Потом, вытерев слезы, гневно посмотрела на Еву.

— А ты в память о нем даже плохонького цыпленка не зарезала, одного зерна пшеницы не сварила, одну свечу не зажгла!

— Я не любила Спиридона, Дареджан,— Ева, не торопясь, сворачивала хинкали.

— А почему ты его не любила, почему?

Ева молча укладывала сырые хинкали на деревянный поднос.

— Чем же он не угодил тебе, такой видный, красивый?

— Я не любила Спиридона, Дареджан,— сурово сказала Ева.— Но когда ты, вступая в комсомол, отреклась от своего любимого отца, у меня чуть сердце не разорвалось.

Дареджан бросила скалку, упала на стул и, горько всхлипнув, с ненавистью посмотрела на Еву;

— Ты всегда была жестокой и осталась такой же!

— Жизнь жестокая.

Поджав губы, Ева пальцем пересчитала хинкали и стала по одной опускать в кипящую белым ключом воду...

Распахнулись двери, и в комнату с шумом ворвался Георгий. Швырнул сумку — на красный палас высыпались свежие, отливающие серебром грибы.

— Пожарим на углях или сварим? — спросил он чересчур деловито, стараясь не показать охватившую его радость от того, что он поборол страх.

А Ева, торжествующе взглянув на Дареджан, сказала:

— Ты все-таки влез на сухой вяз? Молодец, мой мальчик.— Потом достала из шкафа деревянную миску и сложила в нее грибы. — Это ведь тот самый вяз, который мой отец, Мация, принял за привидение и ударил кинжалом.— Ева рассмеялась.

— Представляю, как обалдел твой отец! Бах, бах, а он стоит себе как ни в чем не бывало,— захохотал Георгий.

— Потом он прозвал его оборотнем,— задыхаясь от смеха, сказала Ева.

Георгий захохотал еще громче.

Дареджан ревниво и зло посмотрела на развеселившихся бабушку и внука.

Ева, Дареджан и Георгий сидели за столом. Во главе стола — Георгий, а по обе стороны от него Ева и Дареджан. Они ели хинкали. Ева была счастлива, и все подкладывала хинкали то Георгию, то Дареджан. Дареджан ела, уставившись в тарелку. Ева налила им чачу, и тут Георгий, подняв свою стопку и неторопливо, по-мужски выпив ее до дна, вдруг сказал:

— Я решил уехать с Дареджан, бабушка.

Рука Евы с хинкали застыла в воздухе.

Дареджан подняла голову.

— Мне хочется взглянуть на мир... — продолжал Георгий все громче и громче.—

Я ведь ничего, кроме этих гор, не видел. Горы и облака! Горы и облака! Надоело.

Ева сразу вся съежилась, будто ее ударили по голове, но все-таки возразила:

— Опомнись, что ты говоришь, Георгий!

А Георгий говорил уже со злостью в голосе:

— Пришит я что ли к этой деревне, как пуговица к штанам! Не хочу, нет, не хочу!

Проглотив застрявший в горле кусок, Дареджан взглянула на Еву.

— Ну, что я тебе говорила?

Георгий перехватил ее торжествующий взгляд.

— А ты лучше молчи! Молчи! — крикнул он, выскочил из-за стола и выбежал во двор.

...Ева стояла у оврага. Медленно и тяжело, как человек, испытывающий сильную боль, она наклонилась к земле, отвернула камень, потом другой, третий и поймала нескольких пиявок. Завязав на затылке концы шали и обнажив худую старческую шею, посадила пиявки возле ушей.

По обе стороны ее застывшего скорбного лица стекала кровь.

Ева медленно поднялась в гору. Вошла в дом. Вынесла одежду Георгия, потом книги и еще кое-какие вещи, сложила все это в мешок и стала увязывать его веревкой.

Дареджан не сводила с нее глаз. Но Ева не обращала на нее внимания.

— Иди сюда, Дареджан, подержи-ка вот здесь.

Дареджан подошла, придержала веревку в месте узла. Ева сильно затянула узел. Потом вынесла хурджин, положила в него еду.

А потом оставила все вещи у двери.

И снова стояла Ева у живой изгороди.

Дареджан и Георгий только что покинули дом и шли по спуску.

Ева смотрела им вслед... Они уходили все дальше и дальше, все дальше от Евы.

А потом и совсем скрылись из глаз.

Ева все стояла, и казалось, что она уже никогда не отойдет от изгороди. Напряженно всматривалась в дорогу.

Вот Дареджан и Георгий промелькнули за последним поворотом далекими черными точками. А кругом уже одни только горы да осыпь на склоне.

Ева повернулась и пошла к дому....

Изрезанные тропами горы... Бесконечные ломаные линии бегут то по две, то по одной вдоль склонов, взбираясь вдруг на гребни и на вершины гор.

В ложбинах еще лежат остатки снежных лавин.

Пипило с другими пастухами спускали с гор отару. За овцами двигались кони, нагруженные в перемет хурджинами и мешками. Пастухи сидели в седлах. Чуть поодаль — тоже верхом — продвигались вперед Ева и Дареджан.

Дареджан сидела за спиной у Евы. Ей было боязно ехать по этой узкой дикой тропе. Вытянув голову, она с опаской глядела на крутой, бегущий вниз склон, время от времени плотно прижималась к Еве и зажмуривалась.

— Не бойся, Дареджан, открой глаза,— окликнула ее Ева.

— А если лошадь споткнется, мама? — тихонько спросила Дареджан.

— Горная лошадь никогда не сбросит человека, Дареджан...

Тропинка вела вверх к перевалу, откуда открывался широкий обзор всей местности. Ева придержала коня, пораженная красотой открывшегося вида...

...Далеко внизу виднелись пастушьи жилища. Вот и их малюсенькая, затерявшаяся в ложбинке, заброшенная хижина...

Глаза Дареджан наполнились слезами, они текут по щекам девочки. Ева быстро повернула коня и пустила его рысью, чтобы отвлечь Дареджан от горьких воспоминаний. Вот Ева скачет все быстрей, захваченная острым ощущением езды по опасным тропам. А когда Ева остановила коня и, соскочив на землю, взглянула на Дареджан, прежде заплаканное личико девочки сияло, как солнышко, выглянувшее после дождя.

— Мама, какая ты... — она хотела сказать «смелая», но вдруг спросила: — А я смогу, как ты?

— Конечно! — сказала Ева. — Конечно!

Она вынула из хурджина лепешку, протянула Дареджан кусок сыра, другой взяла себе, и обе принялись за еду.

Овцы хлынули вниз по спуску. Пастухи шли за отарой пешком. Мелькали красные дрожащие языки собак. Стучали по щебню копыта овец.

Но вот показались покрытые многоцветным осенним ковром склоны.

Ева и Дареджан тоже спешились.

— А когда мы снова сюда приедем, мама? — спросила Дареджан.

По лицу Евы пробежала тень.

— Мы больше не приедем сюда, дочка,— сказала она, помолчав.

— Никогда?

Ева кивнула.

— А овцы? — воскликнула Дареджан.

— Овец сдадим в колхоз... — ответила Ева.

— Значит у нас больше не будет своих овец?

— Будут. Но будут в колхозе.

— Значит, это будут уже не наши овцы?

— Они будут и наши, и не только наши... общие. — Ева вдруг остановилась, потянула лошадь за повод, прислушалась и сделала знак Дареджан, чтоб прислушалась и она.

В лесу падали листья.

— Ничего не может сравниться с этими звуками, Дареджан... Слышишь, падают листья...

— Значит... значит... — твердила свое девочка, — они уже не будут нашими! Не будут нашими, собственными?

— А зачем они нам, Дареджан? Я хочу, чтобы ты поняла, у нас много овец, а у других — ничего нет. Несправедливо ведь так, правда?

Они вышли из леса и увидели разбросанную по склону деревушку.

Дареджан нахмурилась.

— Но не мы же в этом виноваты, — продолжала она начатый разговор.

— По-моему, все виноваты! И мы, у которых что-то есть, и те, у которых ничего нет. Я хочу снять с себя свою долю вины.

— Но ведь ты не единственная на свете, мама? Ты всегда поступаешь так, будто ты — единственная на всем свете! — воскликнула Дареджан.

Ева взглянула на дочку, положила ей на плечо руку, погладила по волосам, потом она попробовала объяснить так, чтобы девочка поняла:

— Мне кажется, Дареджан, что если каждый подумает о том, какая доля вины ложится на него, то всем будет лучше. — Ева обняла девочку, прижала ее к сердцу, потом поцеловала в головку и сказала: — Не бойся, моя девочка, мир такой большой!

Со скалы был хорошо виден их дом и двор, колючая ограда и древняя ива.

Ева достала из хурджина липовую доску с изображением Белого Георгия и, словно ветерок, слетела вниз, к своему дому... Быстро перебежала вброд речушку.

Ева вошла в калитку. Потом направилась к дому и открыла дверь в комнату.

Там она подошла к камину и, поставив на него образ, истово перекрестилась.

С каминной полки на Еву смотрел Георгий победоносец с мечом в руках и поверженным чудовищем под копытами коня.

Ева обернулась. Это уже снова старая Ева, с лицом, изборожденным глубокими морщинами. Она беспомощно стоит посреди залы, не зная, чем заняться и что теперь делать.

Всю жизнь Ева что-то делала. Но никогда она не задумывалась об этом специально.

Потом она вышла из комнаты, села на ступеньку лестницы и забормотала:

— Бедная Ева... Кончилась твоя жизнь, кому ты теперь нужна? Никому, никому на всем белом свете. Разве что пятерым наседкам и петуху... собаке да корове, — и вдруг всполошилась. — Кошку-то я забыла, глупая голова. Забыть кошку! Вот и все, — Ева заплакала. — Даже похоронить теперь тебя некому! — запричитала Ева все громче и громче. — Кто закроет тебе глаза, заколотит

гроб, кто выроет могилу, кто засыпет тебя землей... Ты теперь, как высохшее дерево, бедная Ева. А как ты убивалась за всех, за общее дело...

По ее морщинистому лицу текли слезы. Вот она встала, вошла в дом. Огляделась... Взгляд ее остановился на прибитом к стене паласе. Она влезла на тахту и попыталась его снять. Сойдя на пол, Ева принесла табурет, поставила его на тахту, прислонила к стене и проверила — прочно ли он стоит.

Издали глухо донесся шум шагов. Кто-то бежал по направлению к дому. Но Ева не слышала этого. Она снова влезла на тахту, потом поднялась на табурет и сняла с гвоздя один конец паласа.

Стерев пот подолом платья, Ева передвинула табурет.

Шум шагов приближался. Ева попыталась снять другой конец паласа.

Шаги уже раздавались на лестнице...

В комнату ворвался запыхавшийся Георгий.

Увидев его, Ева прямо застыла от радости, но тут же обернулась к стене и деловито сказала:

— Не помню уж, когда я снимала его в последний раз... Отнесу-ка в овраг и постираю.

Георгий прямо в башмаках влез на тахту и стал деловито помогать бабушке снимать палас. Потом Ева с Георгием сложили его и поволокли в овраг.

Под водой ковер переливался разными цветами. Ева и Георгий босыми ногами старательно топтали ковер.

— Как следует, сынок. Он пятьдесят лет не стиран.

— И чего я вернулся? Лучше бы ноги у меня отсохли, — проворчал Георгий.

— И незачем было.

— А сама так стояла у изгороди, как каменная, у меня сердце чуть не лопнуло.

— Ну, так чего ж ты не уходишь?

— Уйду. Не думай, что я держусь за твою юбку! Нагуляюсь на воле досыта. Весь мир объезжу. И в космос полечу. И по Луне еще буду расхаживать. Туда и обратно, туда и обратно.

— Мог бы и не возвращаться. Мито бы пришел...

— Мито пришел бы! — воскликнул мальчик. — Прицепился мертвый к мертвому — дотащи меня до могилы!

— Подумать только! Ты небось решил, что найдешь здесь покойницу, — всплеснула руками Ева.

— А ты правда ведьма! Знала, что я не брошу тебя и занялась этим проклятым паласом.

— Как ты смеешь так говорить! Ведь этот ковер соткала моя мать Хварамзе.

— Во-во, начинается! Твоя мать Хварамзе и твой отец Мация. С сегодняшнего дня давай говорить о чем-нибудь другом.

Оба — и старый, и малый — усердно топтали ногами ковер.

— Потри вот там, слышишь. Да, да, посмотри, какая грязь! — строго сказала Ева.

— С меня уже семь потов сошло!

— А надо, чтоб сто сошло, мой мальчик! — Ева рассмеялась. — Здорово я тебя провела?! — сказала она сквозь смех. — Ты небось хотел бы сидеть сейчас и оплакивать бабушку, а она заставляет тебя ковер стирать!

Темнели вокруг высокие горы, покрытые вечными снегами, свежей мглой наполнялась тихая долина.

На дне глубокого оврага старуха и мальчик яростно топтали в ручье ковер.

Киностудия «Мосфильм»

«Душа», 9 ч.

«Душа», 9 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, А. Стефанович. Режиссер А. Стефанович. Оператор В. Климов. Художник А. Спешнев. Песни А. Зацепина, А. Кутикова, А. Макаревича на стихи Р. Рождественского, И. Кохановского, А. Макаревича. Звукооператоры В. Бабушкин, В. Ладыгина.
Роли исполняют: С. Ротару, Р. Быков, М. Боярский, В. Спесивцев, И. Калнинь, Л. Оболенский.

«Любимая женщина механика Гаврилова», 9 ч.

Автор сценария С. Бодров. Режиссер П. Тодоровский. Оператор Е. Гуслинский Художник Е. Черняев. Композитор А. Мажуков. Песни на стихи И. Шаферана. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Л. Гурченко, С. Шакуров, Е. Евстигнеев, А. Васильев, М. Светин, В. Шиловский, С. Пономарева, Н. Назарова, С. Соколов.

«Мужики!..», 9 ч.

Авторы сценария И. Бабич, В. Михайлов. Режиссер И. Бабич Оператор С. Зайцев Художник В. Голиков. Композитор В. Комаров. Звукооператор И. Любченко.
Роли исполняют: П. Глебов, А. Михайлов, А. Солоницын, В. Альховская, И. Иванова, М. Бузылев-Крэцо, П. Крылов, А. Павлов, М. Андрианова, С. Тормахова, Л. Варфоломеев, М. Рихтер, Т. Махова, А. Кочетков Д. Бузылев-Крэцо.

«Остановился поезд», 10 ч.

Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер В. Абдрашитов. Оператор Ю. Невский. Художник А. Толкачев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: О. Борисов, А. Солоницын, М. Глузский, Н. Русланова, Л. Зайцева, Н. Скоробогатов, П. Колбасин, И. Рыклин.

«Полынь — трава горькая», 10 ч.

Автор сценария М Ворфоломеев. Режиссер А. Салтыков Оператор В. Якушев. Художник С. Менялщиков. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор А. Кособоков.
Роли исполняют: О. Прохорова, А. Казаков, В. Трещалов, Е. Драпеко, Г. Демина, П. Глебов, А. Евдокимова, М. Брылкин, В. Майорова, В. Новиков, А. Поволяева-Цыганкова, А. Калтурина, Н. Волков, З. Ярош, М. Скворцова, Д. Журавлев, Г. Колесов, Н. Никифоров.

«Похождения графа Невзорова» (по повести А. Толстого «Похождения графа Невзорова, или Ибикус»), 8 ч.

Авторы сценария А. Алов, В. Наумов. Режиссер А. Панкратов-Черный. Оператор Д. Фатхулин. Художник Е. Черняев. Композитор М. Кажлаев Звукооператор Н. Калиниченко.
Роли исполняют: Л. Борисов, П. Щербаков, В. Самойлов, И. Ясулович, В. Брылеев, Н. Терентьева, П. Винник, Л. Плешаков, Ю. Дубровин, В. Мащенко, Л. Барабанова, П. Буткевич, И. Бычков, О. Вялкова, Ю. Воронков, Н. Горлов, С. Конов, Т. Кузнецова, Р. Лебедева, А. Майкова, Ю. Мартынов, В. Наймушин, В. Скляров, Т. Дорина, С. Егоров.

«Частная жизнь», 11 ч.

Авторы сценария А. Гребнев, Ю. Райзман. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Н. Олоновский. Художник Т. Лапшина. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: М. Ульянов, И. Саввина. И. Губанова, Т. Догилева, А. Блохин, Е. Санаева, Л. Гриценко, М. Зимин, Е. Лазарев, В Прохоров, А. Воеводин, В. Брусника, О. Мокшанцев, Н. Никитина, К. Рюриков

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Там на неведомых дорожках...» (по мотивам сказки Э. Успенского «Вниз по волшебной реке»), 7 ч.

Автор сценария А. Ахундова. Режиссер М. Юзовский. Оператор О Кобзев. Художник Б. Комяков. Композитор Б. Дашкевич. Песни на стихи Ю. Михайлова. Звукооператор В. Вольский.
Роли исполняют: Р. Монастырский, Т. Пельтцер, Л. Харитонов, Т. Аксюта, А. Кузнецов, А. Филиппенко, Ю. Чернов, Ю. Медведев, Л. Каневский, О. Анофриев, А. Зуева, Н. Крачковская, Г. Мартиросян, С. Николаев, Е. Никищихина, Е. Озерцова, А. Пятков, Ю. Чекулаев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — ДЕФА (ГДР).

«Александр маленький», 9 ч.

Сценарий Ингебург Кретчмар, Валентина Ежова, Владимира Ежова, В. Фокина Режиссер В. Фокин. Оператор С. Филиппов. Художник Эрик Крюльке. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Хлобынин.
Роли исполняют: Б. Токарев, Ю Назаров, М Кокшенов, Олаф Шнайдер, Олаф Боддайч, Яна Ленц, Уте Любош, Джерри Вольф.

Свердловская киностудия

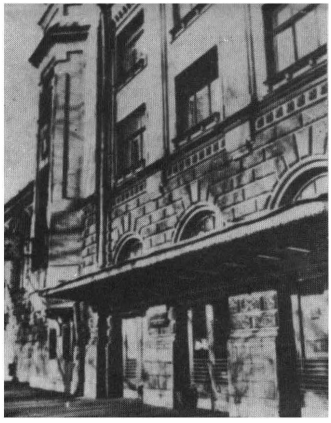
«Тем, кто остается жить», 7 ч.

Автор сценария Э. Володарский. Режиссер Н. Гусаров, Оператор В. Макеранец Художник В. Расторгуев. Композитор В. Лебедев. Песня на стихи Н. Гусарова. Звукооператор Б. Ефимов.
Роли исполняют: В. Гаев, И. Красько, Л. Неведомский, В. Михелидзе, Т. Лебедева. М. Василиади, В. Мамаев, В. Бочкарев, А. Лосев, В. Кириличев, Алеша Пургуин, В. Величко, Н. Гусаров, Н. Дойлидова, В. Кадачников, В. Клюев, Г. Кондратьев, Е. Кузьмина, Ю. Лахин, В. Лысенко, А. Морозов, И. Незлобинский, А. Петров. Г. Скобелев, В. Черятников, В. Штряков.

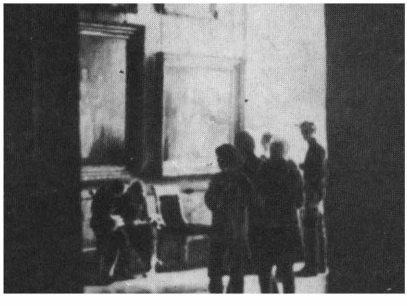
Одесская киностудия

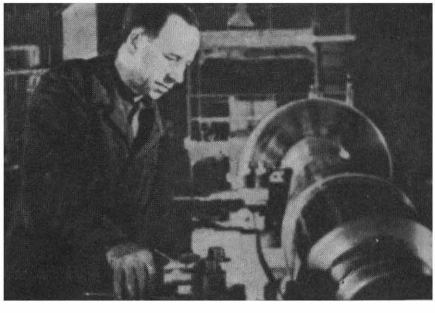
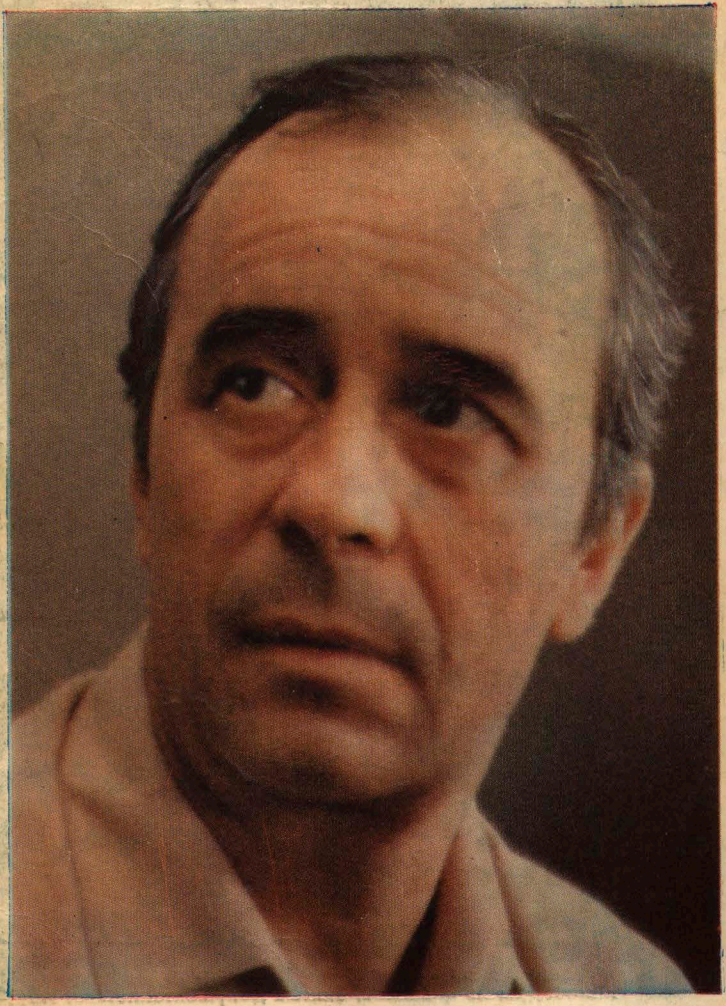
«Ожидание полковника Шалыгина», 7 ч.

Автор сценария Г. Глазов. Режиссер Т. Золоев. Оператор И. Ремишевский. Художники В. Шинкевич, А. Бокатов. Композитор Е. Птичкин. Песня на стихи Г. Глазова. Звукооператоры В. Фролков, Л Кузницкий.
Роли исполняют: Б. Галкин, В. Плят, С. Кагаков, А. Золотницкий, Я Файзулаев, Р. Тураев, В. Полетаев, В. Антонов, И. Пономарева, В. Борчанинов, Н. Гриньков, А. Гурьев, Б. Матвеев, Т. Захарова, Д. Наливайчук, И. Морозов, Я. Паукштелло.



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«ИСКУССТВО КИНО»
ПОЗДРАВЛЯЕТ С 50-ЛЕТИЕМ
КОЛЛЕКТИВ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ СТУДИИ
ХРОНИКАЛЬНО-
ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ





Кинокадры из фильмов, снятых документалистами ЛСДФ